

CONTACTS AND CONTRASTS: NORTH-SOUTH, EAST-WEST IN LITERATURE, CULTURE, HISTORY

CONTACTS AND CONTRASTS: NORTH-SOUTH, EAST-WEST IN LITERATURE, CULTURE, HISTORY

Edited by

FLÓRA KOVÁCS, DÉNES MÁTYÁS and KATALIN KÜRTÖSI



Szeged 2012

This publication was sponsored by the European Union
and co-funded by the European Social Fund.
Project title: “Creating the Centre of Excellence at the University of Szeged.”
Project number: TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KONV2010-0005



Publisher's readers:
ÉVA VÍGH and ÉVA WENNER

Design by
ETELKA SZŐNYI

Cover draft by
PÉTER ORBÁN

ISBN 978-963-315-083-2

CONTENTS



Preface (Katalin Kürtösi)	7
Éva Vígh (Roma – Szeged) «Quale nell'animo è la virtù, tale nel corpo è la bellezza». Bellezza femminile e segni fisiognomici nella poesia italiana antica	9
CONTACTS THROUGH LITERATURE	25
Zdeňka Kostik Šubrová (Prague) Paysage, paysages, frontières. Types de paysage dans les récits de voyage français en Orient du 19 ^e siècle et leur interaction	27
Lenka Papoušková (Brno) Ispirazione germano-francese nella letteratura fantastica italiana otto-novecentesca. I casi Hoffmann, Gautier, Tarchetti, Landolfi	35
Angela Rondinelli (Roma) Aspetti comparati di traduzione tra Francia e Ungheria nel XVIII secolo	41
CONTACTS THROUGH THEATRE	49
Katalin Demcsák (Szeged) Mondo e Teatro come apriscatole. Teatro tra Nord e Sud	51
Daniel Vázquez Touriño (Brno) México y el vecino del norte en el teatro de Carballido	59
Hannah Hagedorn (Halle) La discusión de una nueva identidad de autor en la revista de teatro popular <i>El Teatro Criollo</i>	71
Vera Kérchy (Szeged) Penthesilea as a Living Puppet: Cultural Displacements in Sándor Zsótér's Direction of Kleist's Play	79

LINKING CONTRASTS	85
Werner Nell (Halle)	
Southern Encounters and the Northern Heritage.	
Édouard Glissant Reading William Faulkner	87
Dénes Mátyás (Szeged)	
<i>Fango</i> (1996) di Niccolò Ammaniti: un libro italiano all'americana? ...	103
Claudia Ulbrich (Halle)	
Traumatized Masculinities? J. M. Coetzee's <i>Disgrace</i> and	
Sherman Alexie's <i>Indian Killer</i>	117
Athena Alchazidu (Brno)	
Cuando el Sur se convierte en Norte	133
Daniel Nemrava (Brno)	
Del norte al sur: el problema de la (in)autenticidad en	
la literatura argentina	145
VIEWING HISTORY	153
Annemarie Matthies (Halle)	
"A Shared Bedazzlement". A Discourse Analytical Approach to	
Mircea Cărtărescu's Novel <i>The Left Wing</i>	155
Alberto Becherelli (Roma)	
Nazionalismi e culture in Bosnia-Erzegovina durante	
la Seconda guerra mondiale	167

PREFACE



The volume at hand contains a selection of papers read at the sixth international conference of doctoral students from four countries. Six is a magic number in many cultures, often referring to the completion of creation. This meaning is particularly apt in the process of Ph. D. studies since the regular conferences, centred around interculturalism, invite students at various stages of their doctoral programme to present and discuss their findings with students and professors from other partnering universities before finalizing their theses.

The core institutions comprise universities located in Brno (Masaryk University), Halle-Wittenberg (Martin-Luther-Universität), and Szeged (Szegedi Tudományegyetem). In September 2009, La Sapienza joined these three universities since the conference itself was hosted by Accademia d'Ungheria in Rome. In addition, a former student of Masaryk University who now is at Charles University, Prague, also attended.

The geographical location of the event and the historical background of these four participating countries gave way to the central theme of 'North – South, East – West' to be approached from the viewpoints of culture, history, literature, and theatre, reaching beyond borders in Europe and the Americas through several centuries. The papers presented in Rome testified to the wide range of interest on the part of the doctoral students: the organizers wish to thank for their contributions and dedication. The next conference will be held in Brno, September 2011 focusing on the re-evaluation of genres, authors and canons.

The textual selection follows the proceedings of the previous conferences: *Borders, Nations, Contacts* (Thomas Bremer and Katalin Kürtösi, ed.), *Codifications et symboles des cultures nationales* (Petr Kylousek, ed.), *Littératures et médias* (Pavle Sekeruš, ed.), *Serta Musarum. Essays in honor of István Fried* (Thomas Bremer and Katalin Kürtösi, ed.), and *Literature in Cultural Contexts. Rethinking the Canon in Comparative Perspectives* (Thomas Bremer and Susanne Schütz, ed.). Our special thanks go to Accademia d'Ungheria for providing the inspirational locale for discussions and to academic director, Professor Éva Vigh for being a wonderful hostess. We also wish to thank Professor József Pál (University of Szeged) for suggesting the city of Rome as the setting of the conference and reaching out to La Sapienza University.

Katalin Kürtösi

Éva Vigh (Roma – Szeged)

«QUALE NELL'ANIMO È LA VIRTÙ,
TALE NEL CORPO È LA BELLEZZA».
BELLEZZA FEMMINILE E SEGNI FISIOGNOMICI
NELLA POESIA ITALIANA ANTICA*



Fra i tanti trattati di fisiognomica del Cinquecento e del Seicento, secoli in cui lo studio di quest'arte plurimillenaria arrivò al suo apice, devo segnalare qui un'opera poco conosciuta ma, per molti versi, emblematica per i fitti rapporti fra fisiognomica e poesia: è il libro di Pompeo Caimo intitolato *Dell'ingegno humano, dei suoi segni, della sua differenza negli Huomini e nelle Donne, e del suo buono indirizzo*. Caimo, coerentemente con la sua fama di medico e poeta, offre ai suoi lettori un trattato di fisiognomica in cui riporta tutta una serie di citazioni poetiche dimostrando come “ad un corpo ben disposto corrisponda un'anima della medesima dispositione, e che ad un corpo bello vada accoppiato un bell'animo. Quale nell'animo è la virtù, tale nel corpo è la bellezza”¹. La constatazione del cavaliere udi-nese, citata in parte nel titolo del mio saggio, riecheggia l'antica tesi della fisiognomica secondo la quale i segni del corpo di una persona e le forme del suo comportamento offrono indizi assai sicuri per la conoscenza del carattere e delle inclinazioni. I segni comportamentali, i gesti, la modulazione della voce, le forme sofisticate del comportamento socialmente determinate sono fattori che interagiscono e possono svelare il carattere e le intenzioni di una persona. Anche Giovan Battista Della Porta (1535–1615), il più famoso fisiognomo dell'età moderna, oltre a conferire un valore estetico alla bellezza del corpo, la mette in rapporto con l'anima e con i costumi, cioè con i valori etici: “la bellezza è una misurata dispositione de' membri del corpo, che è modello et imagine di quell'anima; le parti di dentro han-

* È doveroso segnalare qui che il testo della lezione tenuta al convegno e pubblicata in questo volume è un riassunto di due miei studi precedentemente pubblicati in italiano e con alcune modifiche in ungherese: Éva Vigh, “«Mostra di fuor sua natural virtude». L'immagine di Laura e la fisiognomica del Classicismo”, in *Letteratura Italiana Antica*, 6, 2005, pp. 327–337. L'altro mio articolo su “Segni fisiognomici e poesia barocca” invece sta per uscire in *Letteratura & Arte* (2011). Lo stesso argomento è stato preso in esame in lingua ungherese nel mio libro sulla letteratura italiana in approccio fisiognomico: cfr. Éva Vigh, “*Természeted az arcodon*”. *Fizionómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*, Szeged, JATEPress, 2006, pp. 177–191. Inoltre: Éva Vigh, “Fizionomikus metaforák az olasz barokk költészetében”, *Pro Philosophia Füzetek*, 49, 2007, pp. 19–42.

¹ Pompeo Caimo, *Dell'ingegno humano, dei suoi segni, della sua differenza negli Huomini e nelle Donne, e del suo buono indirizzo*, Venezia, Marc'Antonio Brogiollo, 1629, p. 112.

no la medesima composizione che le parti di fuori; [...] perciò che (come abbiamo spesse volte detto) la natura ha fabricato il corpo conforme agli effetti dell'animo"².

La fisiognomica, infatti, studia il rapporto tra esterno e interno, decifra e rivela l'anima attraverso i segni visibili del corpo e, inoltre, mette in rilievo il rapporto tra valori estetici e valori etici. La conoscibilità del carattere di una persona si basa in primo luogo su segni esteriori innati, quindi per lungo tempo costanti e difficilmente dissimulabili, come la costituzione del corpo, i colori, la peculiarità della pelle, del pelo, dei capelli, della voce. Ma allo stesso tempo è possibile congetturare il carattere anche partendo dai segni effimeri (come i gesti, le smorfie, ecc.), provocati dalle emozioni. In realtà tutti e due, *ethos* e *pathos*, trasmettono importanti informazioni ad uno sguardo attento e acuto. La decodificazione, in base ai segni esteriori e al comportamento, mette in risalto la funzione analogico-simbolica della fisiognomica e ritrova corrispondenze paradigmatiche fra corpo e anima, caratteristiche fisiche e psichiche.

Non poche testimonianze documentano il fatto che la fisiognomica aveva un'influenza invero speciale sul linguaggio letterario e sulla rappresentazione dei caratteri sin da Omero. Lo stesso Della Porta fece riferimento diretto a queste possibilità di applicazione della fisiognomica nel suo trattato *Della fisonomia dell'huomo*, il libro più conosciuto e più autorevole in materia, ripubblicato diverse volte durante il '500 e il '600:

È propria ancor questa arte de Poeti, e de Pittori, i quali introducendo ne' loro Poemi, e pitture persone di varii costumi, e descrivendo le fattezze, ce ne diano convenevoli, come veggiamo haver fatto Homero, Virgilio, Ovidio, Plauto, Terentio nelle comedie, Euripide, e Sofocle nelle Tragedie, o che medesimamente gli antichi artefici haver usato nelle medaglie di bronzo, e nelle statue di marmo.³

La fisiognomica, in effetti, non si vale di intuizioni o impressioni futili ed ingannevoli, bensì è una scienza totale, un'ermeneutica speciale che investe anche il linguaggio letterario in correlazione con nozioni fisiologiche, biologiche, psicologiche, astrologiche, oltre che etiche e retoriche. La funzione analogico-simbolica della fisiognomica, presa in esame in questa sede, si basa su un sistema convenzionale di rapporti presente nell'immaginario collettivo, popolare e colto, considerando il fatto che la fisiognomica non è soltanto un mezzo efficace per scrutare e congetturare l'anima ma, nel corso della raffigurazione letterario-artistica, instaura un rapporto inscindibile tra visibile e invisibile.

Questo rapporto può essere ricavato da tantissimi componimenti lirici della tradizione lirica italiana. I versi riportati dimostrano, da una parte, la fitta presenza di segni e riferimenti fisiognomici, dall'altra fanno luce sul cambiamento del canone di bellezza femminile stabilito per secoli da Francesco Petrarca. Il nostro punto

² Giovan Battista Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo*, a cura di Mario Cicognani, Parma, Guanda, 1988, p. 492. La scelta di quest'edizione moderna è stata motivata dal fatto che ormai è accessibile anche sul sito: <http://bivio.signum.sns.it>.

³ Giovan Battista Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo*, Napoli, Carlino e Vitale, 1610. *Proemio* (s. n.).

di partenza è quindi il Petrarca, premettendo che la poesia petrarcheggiante del '500 rinnova l'esegesi fisiognomica nella *descriptio* femminile con il canone radicatosi nel *Canzoniere*. Gli elementi referenziali del petrarchismo rinascimentale sono rintracciabili sia nei canzonieri di tanti poeti, professionisti e no, della lirica cinquecentesca sia nei trattati d'amore e di bellezza femminile. L'interscambio non si basa soltanto sui luoghi comuni e su una convenzionalità topica, ma anche, e spesso inconsapevolmente, sulla ripetitività linguistico-stilistica. Senza prescindere dagli stereotipi, i *topoi* plurisecolari e la tipologia della donna gentile, conviene richiamare l'attenzione sul fatto che il Petrarca, oltre ad aver tessuto, come sappiamo, in modo coerente e pertinente, un'intera rete di simboli, spesso topici, intorno al nome di Laura, in modo altrettanto coerente attribuiva alla donna alcuni segni esteriori, altrettanto topici. La descrizione di Laura, che a qualcuno potrebbe sembrare schematica o ripetitiva, deriva infatti da un'acuta osservazione con cui il Petrarca si inserisce nella lunga tradizione classica e italiana nel dipingere con parole (anche in termini fisiognomici) il carattere della donna.

Considerando il fatto che l'astrologia sia uno dei pilastri della congettura fisiognomica, penso che sarà istruttivo iniziare appunto con i riferimenti astrologico-fisiognomici. I segni fisiognomici, infatti, in stretto rapporto con quelli celesti o astrologici sono fortemente presenti nel *Canzoniere* petrarchesco. È noto quanto spesso il Petrarca, descrivendo il carattere o il portamento di Laura, faccia riferimento a segni derivanti da influssi celesti: "*Benigne stelle che compagne fersi / Al fortunato fianco / Quando 'l bel parto giù nel mondo scorse!*" (*Canzoniere*, XXIX). Laura stessa nacque in un giorno in cui le stelle erano in favorevoli congiunzioni:

Il dì che costei nacque, eran le stelle
che producon fra voi felici effetti
in luoghi alti e eletti
l'una ver' l'altra con amor converse;
Venere e 'l padre con benigni aspetti
tenean le parti signorili e belle
e le luci impie e felle
quasi in tutto del ciel eran disperse. (CCCXXV)

I "*luoghi alti e eletti*" si riferiscono alle stelle che si trovano più vicino al Creatore: Venere e il padre, Giove, convergono "*con benigni aspetti*". Dal punto di vista astrologico, Giove è il grande "portafortuna" o "benefattore", e i nati sotto l'influenza di Giove sono considerati, infatti, "gioviai", cioè gentili, benevoli, generosi, con una simbologia cromatica ancora più topica. Il suo colore, infatti, è il rosso o il verde. Il rosso viene collegato, fra le tante interpretazioni assai diverse l'una dall'altra, all'amore e al fuoco (d'amore), anzi nell'ambito della psicologia, questo colore, quando appare nei sogni, segnala un forte rapporto con gli affetti e le emozioni. Il verde, a sua volta, significa per lo più il fiorire della speranza, l'apparizione della primavera, stagione appunto di Venere. La dea dell'amore, essendo un pianeta chiaramente femminile, è considerata dolce, incline alla sensualità, amante dell'armonia e della bellezza. E se fra i suoi colori figura anche lo zaffiro chiaro,

conviene ricordare il colore degli occhi di Laura: lo zaffiro, infatti, è posto in relazione simbolica con il cielo e con le virtù celesti della castità e della verità.

Il succitato Della Porta, parlando di coloro che sono nati sotto il segno di Venere, osserva sulla base di una serie di simbologie convenzionali che questo pianeta è:

la più bella e più vaga di tutte le stelle; però i Poeti l'han finta madre della bellezza. S'assomiglia a Giove, ma piena di più vaghezza, perché la sua bellezza s'assomiglia a bellezza di femina; di corpo bianco, grande, occhi grandi, belli e sfavillanti, che fra' pianeti scintilla assai gagliardamente. I costumi sono piacevoli e desiderosi, allegri, nobili, amabili, graziosi, belli, dolci.⁴

L'elenco degli aggettivi riecheggiano gli attributi usati anche dal Petrarca nel caratterizzare la bellezza di Laura. La donna amata, infatti, palesa connotati celesti: *"T' vidi in terra angelici costumi / e celesti bellezze al mondo sole"* (CLVI). La bellezza è in perfetta corrispondenza con le forme esteriori e le qualità interiori:

Leggiadria singulare e pellegrina [...]
l'andar celeste, e 'l vago spinto ardente [...]
begli occhi [...]
col dir pien d'intelletti dolci e alti. (CCXIII)

La fisiognomica astrologica medievale, legata alla tradizione araba, insegna la lettura del corpo su cui si osservano i segni impressi dagli astri: il viso, gli occhi, la pelle, e ancora i movimenti sono segnati dai pianeti, dai segni zodiacali e dalle costellazioni. Il Petrarca poteva facilmente conciliare la questione degli influssi stellari con le convinzioni del suo amatissimo Cicerone che, come è noto, aveva ribadito a più riprese la preminenza della Natura, ossia delle doti innate, rispetto allo studio e all'impegno. Oltre agli influssi stellari, il Petrarca attribuisce grande importanza anche al luogo dove è nata Laura: *"[...] natura e 'l luogo si ringrazia / onde sí bella donna al mondo nacque"* (IV). In termini di fisiognomica climatica, l'aria mite, le *"chiare, fresche e dolci acque"* appunto, il clima e il paesaggio concorrono anch'essi a determinare il fisico, quindi il carattere.

La lettura del Petrarca, con occhio attento alla fisiognomica, offre senz'altro un'immagine alquanto coerente della donna con un dosaggio di allusioni e di descrizioni simboliche che, alla luce delle plurisecolari riflessioni fisiognomiche, delineano il canone di bontà e bellezza femminili, successivamente consacrato anche nella lirica rinascimentale. Laura viene definita, secondo l'antica *kalokagathia*, un'armonia totale del visibile e dell'invisibile, di corpo e anima, bellezza e bontà. In questo quadro si fondono meravigliosamente *"Vertute, Onor, Bellezza, Atto gentile, / Dolci parole"* (CCXI), *"Fama, onor, e vertute, e leggiadria, / casta bellezza in abito celeste"* (CCXXVIII).

Il Petrarca, quindi, giustamente poteva dire: *"mi pare vera onestà che 'n bella donna sia"*, siccome *"non fur [...] / senza onestà mai cose belle e care"* (CCLXII). La fisiognomica insegna appunto che *"la convenevol disposizione delle parti del*

⁴ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 78.

corpo dimostra ancora una convenevol disposizione di costumi”⁵. Anche nel verso petrarchesco “*mostra di fuor sua natural virtude*” (CXXV), le parti ben disposte del corpo lasciano congetturare la perfezione morale. In base agli insegnamenti dei platonici, infatti, la bellezza della mente, che è dono divino, si riflette nell'aspetto fisico. Nella persona di Laura “*Allor insieme in men di un palmo appare / visibilmente quanto in questa vita / arte, ingegno, natura, e 'l ciel pò fare*” (CXCIII).

I versi petrarcheschi che evocano la figura di Laura, “*L'aura gentil*” (CXCIV), “*L'aura serena*” (CXCVI), “*L'aura celeste*” (CXCVII) e “*L'aura soave*” (CXCVIII) e “*L'aura amorosa*” (CXLII) sono correlati, infatti, a quella “*animosa leggiadria*” (XIII) che emana da una “*bella alma umile*” (CLXXXIII). Quest'anima dà origine a “*gli atti soavi*”, “*gli atti onesti e cari*” (CLXII), insomma a “*quel ch'ogni uom desia*” (XIII). Il Petrarca, pur senza scendere in dettagli, se non topici, nel caratterizzare la donna, constata che la leggiadria è il frutto dell'armonia delle singole parti del corpo: “*quelle belle care membra oneste / che specchio eran di vera leggiadria*” (CLXXXIV).

La bellezza di Laura, in tal modo, è il risultato di un'armonia celeste, un equilibrio totalizzante che si manifesta in ogni piccolo dettaglio: “*il divin portamento, e 'l volto, e le parole, e 'l dolce riso*” (CXXVI), inoltre “*i dolci passi*” onesti, i “*begli occhi*”, “*l'andar*” e il “*soave sguardo*”, “*le dolcissime parole, / e l'atto mansueto, umile e tardo*” (cioè composto) del sonetto CLXV, insieme alla memoria del “*bel viso*”, “*il dolce costume*”, “*i capei crespi e biondi*”, “*il pensar e 'l tacer, il riso e 'l gioco, / L'abito onesto e 'l ragionar cortese*” della canzone CCLXX, delineano la bellezza femminile canonizzata nella poesia classicistica. Anche ai singoli connotati della bellezza si associano gli stessi attributi. Considerando nel suo complesso la fisionomia di Laura, possiamo trovare nel *Canzoniere* alcuni componimenti che mirano appunto alla canonizzazione di una bellezza e bontà da contemplare globalmente. Il ritratto poetico-verbale della canzone CCLXX poteva servire da modello per il ritratto pittorico (purtroppo andato perduto) eseguito da Simone Martini su commissione del poeta stesso, grazie ai suoi molteplici spunti figurativi: “*l bel viso, il vivo lume [...] il dolce costume*”, “*quell'aura gentile / di for, sí come dentro ancor si sente*”, “*il bel guardo [...] fra i capei crespi e biondi*”, tutte notazioni somatiche in stretta connessione con atti, movenze e comportamenti quali

il pensar, e 'l tacer, il riso, e 'l gioco,
l'abito onesto, e 'l ragionar cortese
le parole [...]
l'angelica sembianza, umile e piana
[...]
e 'l sedere, e lo star che spesso altrui
poser in dubbio a cui
devesse il pregio di più laude darsi.

⁵ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 492.

La stessa armonia di una totale bellezza traluce anche nel sonetto *Come 'l candido piè per l'erba fresca* in cui Laura “*i dolci passi onestamente move*”, mentre “*da' begli occhi un piacer sí caldo piove*”, “*E co l'andar e col soave sguardo / S'accordan le dolcissime parole, / E l'atto mansueto, umile e tardo.*” Il poeta sottolinea l'effetto “*di tai quattro faville, e non già sole*”, cioè l'andare, lo sguardo, le parole e l'atteggiamento, motivi principali da cui “*nasce 'l gran fuoco, di ch'io vivo et ardo*”.

In questo universo di analogie armoniche, il viso diventa la metafora totale del corpo, in quanto ne condensa tutti i particolari: l'astrologia fisiognomica, infatti, insegna che ogni parte del viso è collegata a una determinata parte del corpo. “*Il bel viso leggiadro*” (XCVI) e il “*chiaro viso*” (CIX), anche secondo l'interpretazione dell'aportiana, “promettevano molta dolcezza, [...] dottrina e valore”⁶. Il poeta quindi non aveva bisogno, e non soltanto per tradizione letteraria, di scendere in dettagli nel caratterizzare Laura: i segni fisiognomici, radicati nell'immaginario colto e popolare, rendono il carattere di una persona di più di qualsiasi precisazione descrittiva. Il viso è una metonimia dell'anima, ne rappresenta la porta o la finestra, da cui scaturiscono le passioni, è lo specchio più chiaro della mente, siccome “il costume che appare nella faccia”⁷ è palese: così anche la faccia di Laura acquista una dimensione psicologica e morale che si trasmette per lunghi secoli nella lirica d'amore.

Le singole parti del viso, poi, testimoniano di costumi e di stati d'animo, e tra queste parti gli occhi hanno un posto preminente, dato che “il trattar degli occhi è il maggior e più importante negozio di tutta la Fisionomia” anche secondo la testimonianza di Della Porta. Egli a essi dedicò “un libro particolare [...] perché la natura ha fatto gli occhi per specchio dell'anima; e tutte le passioni dell'animo le conosciamo per gli occhi”⁸. Nella canzone *Tacer non posso*, le metaforiche “*fenestre di zaffiro*” oppure “*gli occhi pien di letizia e d'onestate*” (CCCXXV), così come altrove “*gli occhi lucenti*” e “*gli occhi soavi*” (LXXII) e “*l'volger de' duo lumi onesti e belli*” (LIX), raccontano di una persona tranquilla, dal “*bel guardo sereno*” (XXXVII), piena di umiltà e dolcezza. Il poeta “*scorto da un soave e chiaro lume*” (CXLII), ossia da “*quel vago, dolce, caro, onesto sguardo*” (CCCXXX), è condotto verso la perfezione poetica e morale nell'eternità. Il color *zaffiro* degli occhi di Laura, a sua volta, può indurci a qualche riflessione, ricorrendo alla fisiognomica. Riferendosi alla testimonianza autorevole di Aristotele, Omero ed altri, Della Porta, nel capitolo dedicato agli “*occhi azzurri e grandi, fermi e splendenti*”, menziona vari personaggi anche mitici dagli occhi azzurri che mostravano un intelletto acuto: “Questo color azzurro [...] mostra la complessione del cervello assai temperata, e così buono ingegno e buona natura, lontano dalla adustione della colera e malinconia”⁹.

⁶ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 179.

⁷ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 575.

⁸ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 329.

⁹ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 361.

Oltre a trasparire da segni muti, come l'espressione del viso e gli occhi, la saggezza e i buoni costumi ovviamente si manifestano anche attraverso il linguaggio verbale. Le *“parole accorte”*, *“le dolci parole”* o le *“soavi parolette accorte”* o *“il parlar saggio e umile”* (CCXCVII) di Laura caratterizzano una persona gentile e dimessa come voleva il canone poetico. Il modo di parlare dimesso, dice Della Porta *“mostra uomo piacevole e pacifico [...] di animo tranquillo”*¹⁰. La prudenza richiede appunto quella *“accorta, onesta, umil dolce favella”* (CCXCIX) che è segno manifesto dell’*“intelletto veloce più che pardo”* della donna amata (CCCXXX).¹¹ Forse non sarà superfluo citare dal Della Porta i segni visivi della persona saggia e prudente: *“la lingua sottile [...] la voce mezzana tra la grave e l’acuta [...] gli occhi grandi, sublimi, splendenti, di umido sguardo, over lucido”*¹². Anche qui devo ricordare gli *“occhi lucenti”* di Laura della canzone *Poi che per mio destino* (LXXIII), i quali, come segno astronomico, guidano il poeta: è sottinteso che si tratta di una guida morale e punto di riferimento poetico-riflessivo.

Il Petrarca parla anche della voce e del riso di Laura, di una *“voce angelica soave”* (LXIII), che nelle descrizioni fisiognomiche è segno di piacevolezza proprio delle persone dotate di benignità, umanità, clemenza e virtù. Il *“dolce riso”* (CXXVI) e *“dolce mansueto riso”* (XVII) di Laura, che altrove diventa addirittura *“umile e piano”* (XLII), fu considerato anche dal Leopardi sinonimo del volto.¹³ Il trattato di Della Porta sul tema del riso è assai categorico, e ancora prima di dedicare un ragionamento molto dettagliato al riso, riportando tutta una serie di citazioni da autori classici antichi e medievali, constata: *“non possiamo con altro miglior mezzo giudicar l’animo savio o pazzo che dal riso”*¹⁴.

A proposito della mansuetudine, tratto distintivo ricorrente nelle descrizioni di Laura, Della Porta cita l’esempio di San Bernardo, che *“fu di somma mansuetudine, bontà e dottrina”*¹⁵, e individua un preciso riscontro fisiognomico: la figura del Mansueto, caratterizzata dai *“costumi facile e piacevole, e d’ingegno quieto e stabile”*, presenta capelli *“di color biondo oro”*¹⁶. A questo punto non credo di dover riportare lo sterminato numero di esempi relativi alle *“amate chiome bionde”* (XXXIV) di Laura, il cui fulgore però, come abbiamo visto, non va disgiunto dalla saggezza e dall’intelligenza.

Questo canone di bellezza e bontà femminili, radicatosi per secoli nella poesia del Classicismo, subisce cambiamenti, o meglio si arricchisce di descrizioni inconsuete e sorprendenti nel corso del ’600. La poesia barocca, a sua volta, è ricca di

¹⁰ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 230.

¹¹ È da notare che il *“pardo”*, il leopardo, anche nei bestiari medievali è tradizionalmente contraddistinto dalla prestezza e da una velocità sorprendente. Cfr. per esempio, la lonza dantesca *“presta molto”*.

¹² Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 519.

¹³ Cfr. Francesco Petrarca, *Le rime di Francesco Petrarca con l’interpretazione di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1864.

¹⁴ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 213.

¹⁵ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 446.

¹⁶ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 555.

osservazioni fisiognomiche nei momenti in cui il poeta accentua le forme, i colori e i moti della persona amata in rapporto intrinseco con le passioni. Nella poesia barocca uno degli approcci fisiognomici più interessanti risulta essere il cambiamento verificatosi nella descrizione della bellezza femminile la quale, pur basandosi sui *clichés* petrarcheschi, rivela non poche novità. Prendendo in considerazione i sentimenti, notoriamente caratterizzati da una certa critica come stilizzati e rappresentati in forme pesanti e sovraccariche, non dobbiamo dimenticare il fatto che la poesia barocca, in parte, si rifaceva alla tradizione della poesia cinquecentesca, basata su *topoi* plurisecolari, e, dall'altra parte, rispondeva alle esigenze formali di una perfezione stilistico-concettuale in piena sintonia con la minuziosa analisi dell'uomo e della natura.

Benché il canone di bellezza petrarchesco abbia egemonizzato la poesia italiana per molti secoli, conviene cominciare appunto con l'individuare i cambiamenti macroscopici in questo contesto tematico-formale. L'innamoramento, l'amore e i suoi effetti continuano a primeggiare in gran parte dei componimenti in cui l'urgenza della novità non rinuncia ai tratti stereotipati della donna: la chima bionda, il color zaffiro degli occhi della Laura petrarchesca sono connotati frequenti della bella donna, ma si presentano sempre più frequentemente le more, le nere dagli occhi scuri.

I “*serpentelli*” della chioma della donna, ancora una volta bionda, destano un desiderio d'amore sfrenato anche per Giovan Leone Sempronio (1603–1646) che attribuisce la forza magica dell'amore ai capelli ricci della donna:

Cari lacci de l'alme aurati e belli
Ch'a ciocca a ciocca in su la fronte errate,
E lascivi e sottili e serpentelli
Con solchi d'or le vive nevi arate.¹⁷

Per il poeta urbinato la capigliatura “*errante*” era più sensuale della chioma ben pettinata tanto da chiedere alla sua donna che lasciasse “*discolte le ricciutelle*”:

Non voler di tue chiome aurate e fine
Catenelle intrecciar lucide e folte;
Lasciale pur su 'l bianco collo incólte
Preziose formar belle ruine.
Quanto è più cólto un crin, tanto più spiace
[...]
E quanto s'orna men, tanto più piace.

L'unica treccia che il poeta vuole vedere è quella che “*si faccia fra noi*” ma “*non del tuo crin, ma de le nostre braccia*”¹⁸. I “*serpentelli*” biondi si rifanno agli “errori”

¹⁷ Giovan Leone Sempronio, *I capelli pendenti sugli occhi*, in Benedetto Croce (a cura di), *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910, p. 101.

¹⁸ Giovan Leone Sempronio, *Alla sua donna nell'atto che annoda le treccie*, in Croce, *op. cit.*, p. 99.

d'amore, a un continuo e volontario perdersi nelle "ruine". Il concetto è stato ripreso anche da Giovan Francesco Maia Materdona (1590-dopo 1637), attratto dal volto nascosto fra i capelli d'oro che accendono l'amore: "*Tanto è più vago il crin quanto è men colto / e quanto molle è più tanto accende, / e tanto lega più quant'è più sciolto*"¹⁹. Anche per Antonio Bruni (1593-1635), uno dei corrispondenti più assidui nel carteggio del Marino, le belle chiome "*sciolte in anella d'oro*", ondeggiando in "*preziosi errori / su le guance fiorite*" promettono piaceri d'amore. La chioma aurea che "*lussureggia / con errori lascivi*" è naufragio sicuro ai cuori.²⁰

Sebbene sulle orme petrarchesche si cantasse ancora a lungo della chioma d'oro, in non pochi componimenti secenteschi i poeti preferivano la chioma mora, bruna, nera o rossa. La fantasia metaforica dei poeti barocchi risultava essere molto fertile non soltanto quando si trattava di illustrare i segni esteriori appropriati che suscitavano il sentimento d'amore o eccitavano i sensi. Il napoletano Pietro Casaburi, immergendosi negli errori d'amore, tante volte intonati dai petrarchisti, sostenuti a loro volta dalle metafore marittime di origine classica, elogia i capelli neri della donna. I capelli tenebrosi fanno pensare a un carattere ben diverso da quello di Laura, mansueta, dolce e bionda: "*Tenebroso meandro, entro il cui giro / Naufragato m'avvolgo in dolci errori*"²¹. L'inganno amoroso conduce l'amante in un inseguimento labirintico di sentimenti instabili e sfuggenti. I dolci errori d'amore in cui naufraga Pietro Casaburi, infatti, sono sinonimi delle onde burrascose, mentre l'aggettivo "tenebroso" suggerisce l'assoluta mancanza di luce per cui l'avvolgimento, in quanto inganno o raggiro pur dolce, è scontato. Il fisiognomo di maggior fama dell'Europa moderna, Giovan Battista Della Porta, pur riferendosi a Polemone ed Adamantio i quali "ammoniscono che molte volte si suol far errore nel giudicar i colori de' peli", nel capitolo dedicato ai capelli neri dà una spiegazione "naturale" (vale a dire fisiologica) a questo colore. Citando Avicenna ("*la negrezza de' capelli viene dalla caldezza, perché dalli bruciati umori sorge un vapor nero, esprimendo ne' peli la medesima qualità*"²²), chiama in causa gli umori, responsabili del temperamento. Per ciò che riguarda il rapporto tra i capelli neri e il carattere, tutti i classici della fisiognomica, citati sistematicamente dal Della Porta, accentuano i segni del carattere malinconico:

Dice Averroè che il color oscuro, bruno de' capelli, dimostra il dominio della colera nera; epperò quelli che han questi capelli sono colerici e malinconici. Alberto: i capelli neri, ovvero di color d'acqua meschiato e grossi, dimostrano animo violento, somigliante al Porco, over Cinghiale; e chi ha tali capelli sarà violento. Darete Frigio dice che Aiace Telamonio era di capelli neri, e che fu molto malinconico, et alfin ammazzò se stesso.²³

¹⁹ Giovan Francesco Maia Materdona, *L'asciugamento dei capelli*, in Croce, *op. cit.*, p. 106.

²⁰ Antonio Bruni, *Le belle chiome*, in Croce, *op. cit.*, pp. 123-124.

²¹ Pietro Casaburi, *La chioma nera*, in Croce, *op. cit.*, p. 501.

²² Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 443.

²³ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 444.

I capelli neri negli uomini, secondo i classici della fisiognomica, fanno pensare alla colera e alla brutale violenza, e accentuano appunto la forza spesso indomabile. Nei poeti barocchi i capelli neri della donna, invece, esaltano l'attrazione sessuale e le passioni ardenti e focose (anche violente ed indomabili). E se pensiamo alle considerazioni pseudoaristoteliche, risulta chiaro che una persona esuberante, con evidenti appetiti sensuali è "di pelle bianca, [...] capelli [...] neri; l'occhio è lucido e libidinoso"²⁴. Il Casaburi, quindi, ha elogiato a buon diritto la donna dai capelli neri, fonte di sensualità, incline ai piaceri della carne.

Anche Ciro di Pers (1599–1663) divenne prigioniero dei capelli neri. Non a caso la chioma nera della sua donna viene paragonata addirittura a quella di un'etiope. La fisiognomica climatica insegna, infatti, che i capelli neri promettono una natura focosa, e preannunciano un paradiso di piaceri se la fronte è bianca, in contrasto con il nero dei capelli, contrasto che crea un perfetto "chiaroscuro" barocco:

Chiome etiòpe, che da' raggi ardenti
de' duo Soli vicini il fosco avete,
voi di mia vita i neri stami sète,
onde mi fila Cloto ore dolenti.

O del foco d'amor carboni spenti
[...]
Venga che veder vuole entro un bel viso,
con una bianca fronte e un nero crine,
dipinto a chiaroscuro il paradiso.²⁵

Pure Marcello Giovanetti (1598–1631) ama perdersi nelle "*chiome qualor disciolte in foschi errori*" le quali gli accendono il cuore constatando "*ch'arte fu, non error, si diè la natura, / quasi pittor che mesce l'ombre ai lumi, / de la fronte al candor la chioma oscura*"²⁶.

Per dimostrare che il color dei capelli ha avuto ragionamenti assai contrastanti nell'epoca in questione, conviene citare un passo dalla *Cefalogia fisonomica* di Cornelio Ghirardelli (fine sec. XVI–1637), come esempio assai convincente per la diversità e la contraddittorietà delle testimonianze. Il Ghirardelli, infatti, contro la tesi ben radicata la quale voleva la donna bionda come una figura obbediente, gentile e quasi angelica, ne ribadisce il contrario. Egli afferma "che la donna di capei d'oro, d'ogni cosa, o che veggia, o che senta, s'infastidisca e prenda nausea, non è malagevole a provare"²⁷ e nel discorso dedicato alla "donnesca capigliatura" egli ricorre a fonti classiche per dimostrare che anche nella Roma antica erano le meretrici ad avere capelli biondo tinto già allora in forte contrasto con le donne nere: "Non so-

²⁴ Pseudo Aristotele, *Physiognomonika*, a cura di Giampiera Raina, Milano, Rizzoli, 2001, 808b 5.

²⁵ Ciro di Pers, *La chioma nera*, in Croce, *op. cit.*, p. 363.

²⁶ Marcello Giovanetti, *Chiome nere*, in Croce, *op. cit.*, p. 76.

²⁷ Cornelio Ghirardelli, *Cefalogia fisonomica*, Bologna, Recaldini, 1674, p. 68. (Prima edizione: Bologna, eredi di Evangelista Dozza, 1630.)

lo di superbia ma di impudicitia sono argomento gli aurati capelli, come i neri di honestà e di mansuetudine”²⁸. Anche il sonetto aggiunto al discorso, composto da Giacomo Polzoni, poeta modenese, dissuade i signori di frequentare le donne bionde, soprattutto se rubiconde:

Ne l'occhio di costei lo sdegno e 'l fasto
tutte raccolte han le lor fiamme ardenti,
vi si veggon l'insidie, i tradimenti,
e de l'oro fallace il desir vasto.

Quivi la sfacciatezza á fier contrasto
ogn'hor con la modestia è che s'avventi:
questa avvien ch'el rossor d'oppor le tenti.
Ma da l'iniqua in un balen' è guasto.

Bolle al fin nel suo cor spirto vivace;
così foco ella é tutta. E che sia tale,
chiaro il crin rubicondo ancora il face.

L'huom fugga dunque, á cui la vita cale,
ch'anco verriano in sì crudel fornace
Le Pirauste di Cipro á perder l'ale.²⁹

Per il Sempronio invece i fuochi amorosi (“*un diluvio di fiamme*”) vengono accesi dalla chioma rossa, pur tinta, della sua donna. Il colore del “*vermiglio crin*” viene paragonato al cuor ardente del poeta, e quando la donna “*scioglie, quasi cometa, il crine ardente*”, il desiderio e la passione sono stimolati come dal fuoco vivo. Nell'immaginario poetico i capelli rossi si richiamano al sole nascente che, a sua volta, è simbolo dell'inizio del sentimento amoroso: “[...] *per gareggiar col Sol lucente / tinge la chioma sua di quel colore, / di cui tinge il Sol ne l'oriente*”³⁰.

Per i poeti barocchi, attratti e affascinati non solo dai capelli neri ma anche dagli occhi pure neri, gli occhi azzurri della Laura petrarchesca sono ormai un ricordo ben lontano. Per dimostrare il cambiamento del canone petrarchesco basti citare un sonetto considerato “brutto” da una certa critica novecentesca,³¹ composto dal bresciano Bartolomeo Dotti (1651–1713). Ne *Gli occhi neri*, i versi formati di sostantivi e di aggettivi senza un solo verbo e con decine di ossimori, sembrano essere una gradazione la quale fra tutti i sensi mira a colpire, appunto, gli occhi stessi. Le “*luci caliginose, ombre stellate*” fanno pensare ai piaceri della notte, mentre il riferimento ai “*soli etiopi e notti illuminate*”, insieme alle “*splendide oscurità, tetri splendo-*

²⁸ Ghirardelli, *op. cit.*, p. 69.

²⁹ Ghirardelli, *op. cit.*, p. 66.

³⁰ Giovan Leone Sempronio, *La chioma rossa*, in Croce, *op. cit.*, p. 96.

³¹ Cfr. Carmine Jannaco – Martino Capucci – Armando Balduino, *Storia letteraria d'Italia – Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1963, p. 357.

ri” accentuano le sofferenze d’amore perché gli “*ottenebrati lumi*” e le “*splendide oscurità*” spingono il poeta in “*eterei abissi*”³².

Lorenzo Casaburi, il fratello del già citato Pietro, compone pure un bel sonetto sugli *Occhi neri*. Apparentemente negando il valore delle metafore tradizionalmente attribuite agli occhi scuri, non ritenendole sufficienti per esprimerne la bellezza, rafforza appunto “*l’aspro tenore*”: i lapilli, piccoli frammenti solidi di lava, si rifanno all’esplosione della passione; le calamite rapiscono “*del ferro in vece, il core*”; le stelle (ovviamente caliginose) evocano una notte d’amore; anche i “*soli eclissati*” a loro volta promettono i piaceri della notte, siccome “*mi sa vita recar la vostra eclissi*”, parlando della donna che si arrende.

Per ciò che riguarda le caratteristiche fisiognomiche degli occhi scuri, Pseudo Aristotele alle persone ingegnose attribuisce “occhio scuro lucente e umido”³³. Allo stesso tempo anche la tonalità o l’intensità del color scuro possono indicare alcune caratteristiche etiche: chi, infatti, ha gli occhi neri, facilmente può essere timido. L’autore greco mette in rapporto la nerezza con gli etiopi (“quelli che sono troppo neri sono codardi: si vedano gli Egiziani e gli Etiopi”³⁴) mettendo ancora una volta in rapporto il carattere con fattori climatici. Partendo dal colore degli occhi, possiamo giungere a congetture caratteristiche ben diverse anche quando leggiamo l’Anonimo Latino (IV. sec. d. C.). Secondo il suo trattato di fisiognomica “la luminosità [...] non è segno così buono se sono fiammeggianti. [...] Neri e fiammeggianti sono i pessimi: denotano pusillanimità e scaltrezza. Quando poi sono anche ridenti, evidenziano un altissimo grado di sfrontatezza e cattiveria.”³⁵ Dove è sparito lo sguardo della musa petrarchesca, uno sguardo etereo-celeste che preannuncia serenità e pace? Gli occhi neri delle muse barocche promettono piuttosto una dolce tempesta, peccaminosi “avvolgimenti” e anche un pizzico di cattiveria.

La poesia barocca, come è noto, non elogia solo la bellezza e la perfezione ma esalta pure i difetti e le brutture che proprio per il loro eccesso possono destare desiderio e interesse, nonché offrono ai poeti l’opportunità di accumulare tutta una serie di metafore insolite ed acutezze meravigliose. Naturalmente il modo di vedere volutamente distorto insieme alla raffigurazione della donna scapigliata, sdentata, brutta, ma comunque difettosa può indurci a non poche associazioni fisiognomiche. La lirica barocca, che consapevolmente si discosta dal canone petrarchesco, descrive la donna a volte in modo realistico, quasi naturalistico.

Nel descrivere un volto i poeti del Barocco si servivano ben volentieri anche di quei segni fisiognomici che precedentemente non avevano fatto parte del canone della bellezza femminile. Un segno prediletto della grazia femminile era l’infossatura delle guance tanto che in non poche poesie le fossette venivano esaltate come dimostrazione fisiognomica della leggiadria. Marcello Giovanetti nel suo sonetto

³² Bartolomeo Dotti, *Gli occhi neri*, in Croce, *op. cit.*, p. 512.

³³ Pseudo Aristotele, *op. cit.*, 807b 19.

³⁴ Pseudo Aristotele, *op. cit.*, 812a 12.

³⁵ Anonimo Latino, *Il Trattato di fisiognomica*, a cura di Giampiera Raina, Milano, Rizzoli, 1993, § 35.

intitolato *Le pozzette nelle guance* attribuisce alla natura la presenza di questi segni simili alle valli fiorite di gigli. Le pozzette sul volto bianco, come il giglio, sono i riflessi del cuore:

Qualor Cilla vezzosa i lumi gira,
E s'avvien che ridente il guardo ruote,
forma vaghe pozzette in su le gote,
ove quasi in suo centro il cor s'aggira.
[...]
Direi valli di gigli in campo alpino,
direi cavi di nevi in mezzo ai fiori
quelle fosse sul volto almo e divino.³⁶

Per Lorenzo Casaburi erano addirittura le fossette a generare il sentimento d'amore: le fossette, una "*fonte del riso*", richiamano l'allegria, la leggiadria e il carattere vezzoso e grazioso.³⁷ Giordano Bruno ragionava nello stesso modo nel primo dialogo dello *Spaccio della bestia trionfante*:

Ne le guancie ove ridendo formavi quelle due fossette tanto gentili, doi centri, doi punti in mezzo de le tanto vaghe pozzette, facendoti il riso, che imbandiva il mondo tutto, giongere sette volte maggior grazia al volto, onde (come da gli occhi ancora) scherzando scoccava gli tanto acuti et infocati strali Amore.³⁸

Parlando dei segni fisiognomici così frequenti nella poesia barocca conviene dedicare una considerazione a parte anche alla questione dei nei, macchie enigmatiche sparse sul corpo. Il significato fisiognomico dei nei risulta essere invero emblematico soprattutto se pensiamo alla moda dei belletti, le parucche e le ciprie appunto nei secoli XVII–XVIII quando i nei dipinti o applicati per vezzo servivano per trasmettere una serie di significati simbolici. Già nell'antica Babilonia i nei ebbero un ruolo importante per la congettura del carattere e per indovinare il futuro. All'epoca in cui la fisiognomica era considerata un'arte divinatoria, i nei potevano essere interpretati anche dal punto di vista astrologico. Ne è esempio il trattato dell'astrologo arabo, Ibn Abi Rigal (in forma latineggiante: Haly Albohazen), *De iudiciis astrorum*, opera scritta nel secolo XI e più volte pubblicata in Italia nel corso del Cinquecento sin dalla prima traduzione in latino (1485). E se per l'autore arabo i nei sono segni impressi dalle stelle, in età moderna Girolamo Cardano interpreta la questione dei vari nei sparsi nel viso sulla scia di Melampo, nel tredicesimo libro della sua *Metoposcopia*.³⁹ Possiamo considerare scontato l'interesse speciale che Giovan Battista Della Porta ebbe per la collocazione dei nei sul corpo e per il loro

³⁶ Marcello Giovanetti, *Le pozzette nelle guance*, in Croce, *op. cit.*, p. 77.

³⁷ Cfr. Lorenzo Casaburi, *La pozzetta nelle guance*, in Croce, *op. cit.*, p. 494.

³⁸ Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, in Giordano Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, p. 494.

³⁹ La prima edizione in latino e contemporaneamente in francese: Girolamo Cardano, *Metoposcopia*, Paris, Iolty, 1658. L'edizione italiana: Girolamo Cardano, *Metoposcopia*, a cura di Alberto Arecchi, Milano, Mimesis, 1994.

significato: nel quinto libro della sua *Della celeste fisonomia* (1616),⁴⁰ e precedentemente in un breve capitolo del quinto libro della *Fisonomia dell'huomo* (1598) venne delineata la questione in stretto rapporto con gli umori corporei confutando le opinioni pur dettagliatamente citate degli astrologi.

Nel Seicento, Ludovico Settala (1552–1633), ai tempi della pestilenza milanese protomedico della città e menzionato anche dal Manzoni nei *Promessi sposi*,⁴¹ dedicò un libello alla questione dei nei. Il *De naevis liber*, pubblicato per la prima volta in latino nel 1606,⁴² tratta dei nei sparsi nel corpo apparentemente senza alcuna logica ma, azzarda il Settala, la tesi che la loro apparizione deve rispondere a una logica interna dovuta a una particolare interazione: per il medico milanese i nei, essendo i riflessi dell'anima, devono esser studiati appunto per l'interpretazione degli affetti. I nei sono considerati segni muti pur eloquenti similmente a tanti altri segni fisiognomici individuati con l'aiuto della medicina, dell'astrologia e della filosofia.

I poeti barocchi invece non si preoccupavano tanto della scientificità dei nei quanto piuttosto dell'effetto esercitato da essi sulla libidine. Il Marino si riferisce ad Orazio quando riconosce il fatto che “in un bel corpo si può tollerare qualche neo, qualche pelo o qualche picciola ruga, senza pregiudicio del resto.”⁴³ Antonio Bruni nel sonetto *Il neo sul labbro* dichiara la vaghezza particolare del neo il quale è addirittura il “fregio” del volto: “Giugne fregio a la bocca e fiamme ai cori / Donna, il tuo vago neo [...]”⁴⁴. Non sappiamo se il Bruni sia stato a conoscenza delle affermazioni del Della Porta secondo il quale “ritrovammo esser tra la faccia et il corpo una certa corrispondenza nella quantità, qualità e ne' luoghi: come per esempio, <...> le nari ai testicoli, e le labra e l'apertura della bocca alle labra et apertura della porta della natura”⁴⁵. Quest'affermazione fu precisata nella *Celeste fisonomia*: “Habbiam detto nella *Fisonomia* che quei che hanno alcun neo nelle labra, ne havranno un altro ne i testicoli, e la donna nelle labra della natura”⁴⁶. Ad ogni modo il poeta secentesco trovava molto erotico tale segno quando constata che “[...] nel labro tuo d'amore è segno”⁴⁷.

⁴⁰ La prima edizione dell'opera in latino: Giovan Battista Della Porta, *Coelestis physiognomoniae*, Neapoli, Io. Baptestae Subtilis, 1603. (In italiano fu pubblicato per la prima volta nella traduzione dell'autore: *Della celeste fisonomia*, Padova, Tozzi, 1616.)

⁴¹ Cfr. Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, cap. XXXI.

⁴² Ho avuto modo di studiare solo un'edizione latina: *Tractatus De Naevis*, Gulielmo Ballonio et Lud. Septalio, *Labyrinthei medici extricati*, Genova, 1687. Il libricino fu pubblicato anche in italiano: *De nei, discorso del signor Lodovico Settala, gentilhuomo milanese, tolto dalla latina lingua*, Venetia, Somasco, 1609.

⁴³ Giovan Battista Marino, *La sampogna*, a cura di Vania De Malde, Fondazione P. Bembo, [S.l.], [1993], Lettera 4, in www.bibliotecaitaliana.it.

⁴⁴ Antonio Bruni, *Il neo sul labbro*, in Croce, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁵ Della Porta, *op. cit.*, 1988, p. 600. Cfr. V. libro: *Congetturare per i nei che si veggono in faccia in qual parte del corpo stieno gli altri*, cap. XLIV.

⁴⁶ Della Porta, *Della celeste... cit.*, Padova, Tozzi, 1616, p. 109.

⁴⁷ Bruni, *Il neo sul labbro... cit.*, p. 119.

Anche nel sonetto di Paolo Zazzaroni (*Il neo*) questo segno scuro è il massimo ornamento del volto bianco perché brilla come una stella rendendo il sorriso ancora più leggiadro. Il neo non è più un difetto, anzi, preannuncia il trionfo d'amore:

Per accrescer di fregi opra maggiore
ornò di neo brunetto Amor quel viso,
ché qual pittor industrie ebbe in avviso
di spiccar con quell'ombra il bel candore.

Sotto la guancia ove rosseggia il fiore,
vezzoso splende in compagnia del riso;
atomo sembra in quel sembiante assiso
per far centro di gloria al dio d'amore.⁴⁸

La collocazione dei nei, la loro forma e il colore potevano indurre i poeti, anche inconsapevolmente, a riflessioni fisiognomiche e, infatti, come abbiamo visto, si valevano di questo segno inconsueto di bellezza. Ad ogni modo la *descriptio* delle diverse bellezze sottolinea il fatto che anche all'epoca dei metaforismi e metamorfismi la fisiognomica era un efficace mezzo poetico ma allo stesso tempo continuava a mantenere la sua autorità in modo inalterabile e inscindibile come possibilità interpretativa della natura e del carattere.

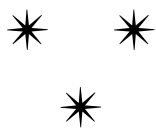
Bibliografia

- Anonimo Latino, *Il Trattato di fisiognomica*, a cura di Giampiera Raina, Milano, Rizzoli, 1993.
- Bruno, Giordano, *Spaccio de la bestia trionfante*, in Giordano Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000.
- Caimo, Pompeo, *Dell'ingegno humano, dei suoi segni, della sua differenza negli Huomini e nelle Donne, e del suo buono indirizzo*, Venezia, Marc'Antonio Brogiollo, 1629.
- Cardano, Girolamo, *Metoposcopia*, Paris, Iolly, 1658. (L'edizione italiana: Girolamo Cardano, *Metoposcopia*, a cura di Alberto Arcchi, Milano, Mimesis, 1994.)
- Croce, Benedetto (a cura di), *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910.
- Della Porta, Giovan Battista, *Coelestis physiognomoniae*, Neapoli, Io. Baptestae Subtilis, 1603. (In italiano fu pubblicato per la prima volta nella traduzione dell'autore: *Della celeste fisionomia*, Padova, Tozzi, 1616.)
- Della Porta, Giovan Battista, *Della fisionomia dell'huomo*, Napoli, Carlino e Vitale, 1610.
- Della Porta, Giovan Battista, *Della fisionomia dell'huomo*, a cura di Mario Cicognani, Parma, Guanda, 1988 (accessibile anche sul sito <http://bivio.signum.sns.it>).
- Ghirardelli, Cornelio, *Cefalogia fisionomica*, Bologna, Recaldini, 1674. (Prima edizione: Bologna, eredi di Evangelista Dozza, 1630.)
- Jannaco, Carmine – Capucci, Martino – Balduino, Armando, *Storia letteraria d'Italia – Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1963.
- Manzoni, Alessandro, *I Promessi sposi*, Milano, Garzanti, 1979.

⁴⁸ Paolo Zazzaroni, *Il neo*, in Croce, *op. cit.*, p. 323.

- Marino, Giovan Battista, *La sampogna*, a cura di Vania De Malde, Fondazione P. Bembo, [S.l.], [1993], Lettera 4, in www.bibliotecaitaliana.it.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Milano, Garzanti, 1976.
- Petrarca, Francesco, *Le rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1864.
- Pseudo Aristotele, *Physiognomonika*, a cura di Giampiera Raina, Milano, Rizzoli, 2001.
- Settala, Ludovico, *Tractatus De Naevis*, Gulielmo Ballonio et Lud. Septalio, *Labyrinthe medici extricati*, Genova, 1687. (Il libricino fu pubblicato anche in italiano: *De nei, discorso del signor Lodovico Settala, gentilhuomo milanese, tolto dalla latina lingua*, Venetia, Somasco, 1609.)
- Vígh, Éva, “Fiziognomikus metaforák az olasz barokk költészetében”, *Pro Philosophia Füzetek*, 49, 2007, pp. 19–42.
- Vígh, Éva, “«Mostra di fuor sua natural virtude». L’immagine di Laura e la fisiognomica del Classicismo”, in *Letteratura Italiana Antica*, 6, 2005, pp. 327–337.
- Vígh, Éva, “Segni fisiognomici e poesia barocca”, *Letteratura & Arte*, 2011 (in prossima pubblicazione).
- Vígh, Éva, “*Természeted az arcodon*”. *Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*, Szeged, JATEPress, 2006, pp. 177–191.

CONTACTS
THROUGH LITERATURE



Zdeňka Kostik Šubrová (Praque)

PAYSAGE, PAYSAGES, FRONTIÈRES.
TYPES DE PAYSAGE
DANS LES RÉCITS DE VOYAGE FRANÇAIS
EN ORIENT DU 19^E SIÈCLE ET LEUR INTERACTION



En étudiant de plus près les différents récits de voyage en Orient que la littérature française a fait naître pendant le 19^e siècle, nous pouvons remarquer qu'il y est bien difficile de définir un seul type de paysage. Au contraire, nous pouvons même assurer que plusieurs types de paysages coexistent dans ces textes. Le présent texte essaiera de clarifier de quels types de paysage il s'agit et, aussi, quelles relations et frontières existent entre eux. Il sera intéressant, de plus, de vérifier l'aspect géographique et son rôle dans les textes : peut-on assurer que les frontières géographiques correspondent à la délimitation littéraire des paysages ? Autrement dit : le paysage géographiquement défini devient-il aussi un paysage textuel ?

En effet, dans le cas des voyages en Orient, la situation devient particulièrement intéressante du point de vue géographique. Prenons la relation entre le paysage européen et oriental : s'agit-il d'un dialogue nord-sud ou bien plutôt d'un dialogue ouest-est ? Si nous examinons la carte géographique, nous remarquons que les trajectoires que les différents voyageurs-narrateurs ont entreprises intègrent les deux conceptions. Il s'agit, en même temps, des voyages vers l'est et le sud, et ceci reste valable pour le Maghreb ou bien l'Égypte, l'Asie Mineure, etc. Ce principe semble évident si nous nous concentrons sur les objectifs des voyages. Or, la situation devient plus compliquée si nous nous décidons à suivre les trajectoires mêmes et les paysages par lesquels les voyageurs passent en allant vers ces buts. La question s'impose de savoir où se trouvent réellement les frontières entre les paysages européens et orientaux, paysages intimement connus et paysages exotiques ? Pouvons-nous définir avec certitude que la première entrée en Orient se trouve au bord de la mer, au moment de quitter le bateau pour toucher "le sol oriental" ? Jusqu'à quel point les conceptions littéraires, politiques et psychologiques entrent dans le jeu de la construction des paysages et comment influencent-elles leur dialogue réciproque ?

Si le paysage des récits de voyage incorpore en soi toujours les deux aspects (géographique et littéraire), il est évident que les deux conceptions ne doivent forcément pas être (et ne sont presque jamais) identiques. Du point de vue géographique, les voyageurs utilisaient, pendant le 19^e siècle, différentes trajectoires pour gagner l'Orient : le plus souvent, ils partaient par le sud de la France (Marseille) pour continuer en bateau jusqu'en Égypte (ou bien jusqu'au Maghreb), ou alors, mais de façon moins fréquente, ils passaient par l'est de l'Europe (Suisse, Alle-

magne, Balkan) et par la mer jusqu'à l'Égypte ou l'Asie Mineure. Nous trouverons donc plusieurs endroits où le pied du voyageur a pu toucher pour la première fois le sol exotique. Or, où trouver exactement cette fameuse frontière entre "le connu" et "le nouveau" ? N'oublions pas, d'ailleurs, que le dernier passage avant d'accéder au sol oriental reste toujours la mer, l'eau qui efface toutes les limites, qui ne laisse aucune trace qui puisse indiquer si le bateau passe encore par les eaux européennes ou orientales. Qui plus est, le sud de la France, avec son soleil et ses palmiers, laisse naître déjà, dans l'imaginaire du voyageur, la vision de l'exotisme et du bizarre.

Si nous nous basons sur la théorie qui divise le motif du voyage dans les textes littéraires en trois étapes (à savoir : le départ – le voyage – le retour), nous pouvons remarquer que chacune de ces étapes apporte dans le texte un type particulier de paysage littéraire, ce que nous pourrions appeler en quelque sorte un "paysage de départ", un "paysage de voyage" et un "paysage de retour". Nous essaierons de démontrer que, même si géographiquement les paysages de départ et de retour peuvent être identiques, il n'en est pas de même du point de vue littéraire. De la même façon, il faudra élargir l'étape nommée "voyage" : en effet, le paysage du voyage comprend non pas un seul, mais trois types de paysage différents : celui du voyage en allant vers le but final, celui de la destination finale et enfin le paysage rencontré par le voyageur à son retour. À signaler également que, même si géographiquement, il peut arriver que le paysage en partant corresponde à celui du retour (ce qui, du reste, n'est pas trop fréquent au 19^e siècle, ce pourrait être le cas de Fromentin ou Gautier par exemple), littérairement, il s'agit de deux types de paysage visiblement différents.

Comment se présentent, dans les textes étudiés, les types de paysage susmentionnés ? Nous allons prendre quelques exemples pour montrer les différents procédés textuels utilisés.

1. Le paysage de départ

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer de prime abord, le paysage de départ est tout sauf habituel, monotone ou intimement connu. Le départ qui s'approche lui prête un aspect profondément nostalgique, allant jusqu'au sentiment de quelque chose d'unique et de menacé de disparaître. La possibilité du non-retour ajoute un goût mélancolique, même tragique. Le paysage natal se présente sous forme nouvelle, inquiétante, et souvent bien plus belle que d'habitude, il crée, dans le fort intérieur du voyageur, une impression de trahison, d'infidélité, impressions liées à son désir de partir. Dominique Vivant Denon s'écrit au moment de partir :

Je pensais, en voyant les belles rives de la Saône, les pittoresques bords du Rhône, que, sans jouir de ce qu'ils possèdent, les hommes vont chercher bien loin des aliments à leur insatiable curiosité. J'avais vu la Néva, j'avais vu le Tibre, j'allais cher-

cher le Nil ; et cependant je n'avais pas trouvé en Italie de plus belles antiquités qu'à Nîmes, Orange, Beaucaire, St.Rémi, et Aix.¹

Le paysage de départ de Flaubert est peuplé par les visages de ceux qui sont venus lui dire adieu, surtout par la figure de sa mère. Au moment de quitter la maison, le voyageur de Flaubert entend le cri de la mère, semblable à celui qu'elle a poussé quand son père est mort. Nous voici près du fameux "Partir, c'est mourir un peu !". Lamartine, à son tour, colore son départ par un vrai pathétisme personnel, mais aussi politique : il présente une France et une Europe glorifiées et adorées, qu'il quitte en laissant derrière soi tous ses amis fidèles et aimés. De plus, son départ est introduit dans le texte par le souvenir de sa mère morte et par le message spirituel qu'elle lui a remis par l'intermédiaire de la Bible et de ses paysages exotiques, message qui a fait naître, au sein de Lamartine, le désir de voir l'Orient. Nerval, par contre, passe son départ sans en glisser un seul mot : cette absence trop visible et trop froide crée, dès le début de son récit, une pesanteur et une tension entre le lu et l'attendu, de la part du lecteur.

Le paysage de départ ne doit pourtant pas représenter toujours les valeurs positives. Il peut devenir à lui seul la vraie raison du départ, par ses défauts, sa froideur, sa fatigue quotidienne. Nous pensons ici à la "maladie du bleu" que ressent le voyageur de Gautier, à son désir "d'aller au-devant de l'été". Ce désir de chercher de nouvelles couleurs et lumières serait entièrement partagé par le voyageur de Fromentin.

En tout cas, le paysage de départ représente un paysage perdu, un paysage qui souligne, pour la première fois, les vraies conséquences de la décision de partir. Alors que le départ s'approche, le paysage de départ change et devient moins connu et plus imaginaire, pour laisser approcher, à son tour, le paysage exotique aux portes de la vie quotidienne.

2. Le paysage en allant

On peut signaler que le paysage en allant est profondément influencé par le paysage de la destination finale. Il s'agit d'un paysage enrichi par les espoirs du nouveau, par les attentes nerveuses. Autrement dit, le paysage en allant n'est qu'une suite pratiquement incessante des signes (plus ou moins visibles et remarqués) du paysage de la destination finale. Les paysages sont comme imprégnés par un exotisme anticipé, le voyageur remarque chaque allusion de "l'oriental" et du bizarre. Gautier suit avec attention les Turcs qui montent sur le bateau à Marseille, Flaubert décrit son guide qui lui fait connaître la Malte comme "un homme noir, prétraillon féroce, petit, maigre, mélange d'Espagnol, de Bédouin et de jésuite"². Malte devient

¹ Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1990, pp. 39-40.

² Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, in Gustave Flaubert, *Voyages*, Paris, Arléa, 1998, p. 322.

donc un vrai présage de l'Orient³. Nerval crée de longues descriptions des paysages et villes européennes par lesquelles il passe en allant vers l'Orient, comme si ces endroits prenaient des masques orientaux : Genève, Munich et surtout Vienne sont décrites comme de vraies destinations orientales. L'est de l'Europe devient ainsi un Orient non seulement dans le sens lexical du mot, mais aussi dans le sens symbolique. Nerval procède à une double image de l'Orient, une Europe orientalisée, un Orient européen. Les femmes suisses sont décrites par les mêmes paramètres qui seront, plus tard, utilisés pour décrire les esclaves et femmes nubienues, avec tous les signes exotiques : "Les femmes [...] ont presque toutes un type de physionomie qui permettrait de les distinguer parmi d'autres. [...] Leur carnation est d'une blancheur et une finesse éclatantes [...]. Alors les bras et les épaules sont admirables, mais la taille un peu forte."⁴

Le paysage suisse fait naître chez le voyageur nervalien une rêverie exotique, les villes européennes sont comparées aux endroits orientaux rien que par la ressemblance des sons de leurs noms :

La vie sensuelle de Genève m'a tout de suite remis de mes premières fatigues. – Où vais-je ? Où peut-on souhaiter d'aller en hiver ? Je vais au-devant du printemps, je vais au-devant du soleil... Il flamboie à mes yeux dans les brumes colorées de l'Orient.⁵

Constance est une petite Constantinople.⁶

Mais Vienne m'appelle et sera pour moi, je l'espère, un avant-goût de l'Orient.⁷

Quand le voyageur de Flaubert passe par les alentours de Beyrouth, après avoir quitté l'Égypte et en allant vers Palestine, il décrit le paysage comme suit : "Les maisons sont en pierre, ce n'est plus l'Égypte, je ne sais quoi fait déjà penser aux croisades."⁸

La présence psychologique de la Palestine influence déjà l'image du paysage qui la précède, sans suivre le point de vue géographique. De même, au moment de se rendre en Orient, Lamartine regarde Marseille et son climat chaud comme un endroit idéal pour la poésie et l'art en général. En traversant la mer Méditerranéenne pour gagner l'Égypte, il regarde le ciel nocturne où la lune "a laissé derrière elle comme une traînée de sable rouge dont elle semble avoir semé la moitié du ciel. [...] On voit sur la mer le mirage d'une grande ville [...]."⁹ Le voyageur de Fromen-

³ A souligner aussi la remarque de l'Espagne qui représentait pour beaucoup d'intellectuels, au fil du 19^e siècle, une région exotique et orientale de l'Europe, surtout grâce à son passé andalous.

⁴ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, I, II, Paris, GF-Flammarion, 1980, p. 60.

⁵ Nerval, *op. cit.*, p. 65.

⁶ Nerval, *op. cit.*, p. 70.

⁷ Nerval, *op. cit.*, p. 84.

⁸ Flaubert, *op. cit.*, p. 427.

⁹ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2000, p. 66.

tin ne s'attarde pas sur les descriptions des paysages en allant. Pourtant, dans un des rares passages consacrés au sud de France, il mentionne que ces côtes sont "semi-africaines"¹⁰.

Le paysage en allant apporte une tension particulière aux récits, comprenant en soi-même non seulement les traces du paysage du début de voyage, récemment quitté, mais surtout les motifs des paysages qui se succèdent sur le chemin entre le départ et la destination finale. L'accumulation des différents paysages et scènes ainsi que leurs frontières (pas toujours visibles ou vues) enrichi d'une manière cruciale les récits du voyage.

3. Le paysage de la destination finale

Le paysage de la destination finale constitue la clé des textes, étant la base et le point de comparaison pour leur conception du paysage. Il influence le rythme de la création des autres types de paysage puisque ceux-ci se rapportent toujours vers le moment où le paysage final apparaît dans les textes (surtout littérairement, sous forme de présages ou souvenirs). Du point de vue textuel, il couvre le plus d'espace dans le texte, reste sa culmination et raison d'être.

Il garde, en même temps, une forte tension causée surtout par le fait que son caractère de pilier et du but tant rêvé et connu l'oblige à faire communiquer deux tendances contradictoires : d'un côté, un besoin de correspondre, ou, au moins, réagir à l'image canonique littéraire déjà installée en Europe (qui, en réalité, ne fait que s'approfondir avec le nombre croissant des œuvres sur l'Orient), et de l'autre côté, un besoin de représenter ce paysage de manière nouvelle, artistique – donc unique, indépendante. Le but, c'est de présenter un paysage littéraire plus ou moins consolidé sous forme intéressante, sans oublier ce canon obligatoire, autrement dit, lier le déjà-vu à l'originel. Chaque auteur essaie d'utiliser sa propre méthode pour entreprendre cette tâche – Lamartine crée une vision cosmologique du paysage oriental, Nerval cache cette image sous forme de cauchemars psychosomatiques, Fromentin souligne l'aspect plastique et lumineux du paysage et de ces mises en abyme. Mais étudier ces différents procédés ne constitue pas le sujet de notre étude.

4. Le paysage en revenant

Le paysage en revenant est, dans la majorité des textes, beaucoup moins accentué que le paysage en allant. Souvent, il est coloré par le sentiment triste de la fin proche du voyage, l'impression bizarre due au fait que le but n'est plus devant, mais bien derrière le voyageur. Cette atmosphère émotive du paysage est accompagnée par une certaine fatigue narrative, surtout dans les cas où le paysage de départ a été représenté sous aspects négatifs. Dans ces cas, la vision du retour va main

¹⁰ Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Paris, Le Sycomore, 1981, p. 36.

dans la main avec la nostalgie du voyage bientôt fini. Le narrateur de Fromentin mentionne que dans trois jours, il sera de nouveau à Paris, plein de nostalgie et de résignation. Lamartine, retournant par les Balkans, regrette la perte des amis qui l'ont accompagné pendant le voyage et essaie de trouver, dans les villes serbes, les dernières traces des villes turques. Le paysage du retour est un paysage d'adieu, de la perte progressive, un paysage où l'oriental disparaît pas à pas, un paysage "dés-exotisé".

5. Le paysage de retour

Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, du point de vue littéraire, le paysage de retour n'est jamais identique au paysage de départ. Tout d'abord, il est coloré par les impressions récemment vécues ailleurs, ses éléments sont confrontés aux scènes orientales qui font partie de la propriété intellectuelle que le voyageur a rapporté de son pèlerinage. Or, le paysage de retour n'est pas comparé seulement aux paysages exotiques : il est également positionné vis-à-vis du paysage de départ, c'est-à-dire du paysage tel que le voyageur l'a quitté avant de se rendre en Orient, ou, mieux encore, le paysage tel que le voyageur l'a gardé (et modifié) dans ses souvenirs au fur et à mesure de son voyage. Cet élément est assez présent chez Lamartine par exemple.

Les paysages et leurs interactions

Si nous regardons les textes mentionnés du point de vue du paysage de la destination finale, à savoir l'Orient, qui constitue, comme nous l'avons indiqué plus haut, le pilier textuel des récits, nous pouvons déduire qu'un principe d'anticipation et de rétroactivité des paysages se crée pas à pas dans les récits : le paysage de la destination finale influence non seulement les paysages chronologiquement présents avant lui, mais aussi les paysages qui le suivent (paysage en revenant et paysage de retour). Il nous est donc difficile de parler d'une suite des cinq types de paysages susmentionnés : il serait beaucoup plus approprié de parler d'une existence parallèle de tous les paysages, ou bien, de leur cumulation progressive, de leur enchevêtrement. Chaque paysage reprend en soi les effets des paysages précédents, les paysages se réfléchissent l'un dans l'autre et s'enrichissent réciproquement. Ce principe fonctionne aussi à l'envers : les paysages créent un cadre pour l'introduction des paysages suivants. Ainsi, le paysage de départ et celui en allant font naître une atmosphère particulière de valeurs et significations où peut entrer, le moment donné, le paysage de la destination finale. Les idées religieuses et visions éthiques de supériorité du christianisme de Chateaubriand sont construites bien plus tôt que le moment où le voyageur touche le sol oriental, mais c'est précisément dans la conception du paysage de la destination finale qu'elles trouvent leur

vraie raison d'être, par exemple au moment où Chateaubriand introduit une critique violente du gouvernement turc. De même, les paysages en revenant et les paysages de retour de Flaubert, Nerval ou Gautier perdraient une grande partie de leur nostalgie sans allusions aux femmes non-voilées, au manque de lumière et de chaleur.

Pour conclure, nous pouvons assurer que le moment même du premier contact avec le sol oriental, bien que souvent mythifié et chargé de pathétisme, ne représente en aucun cas la vraie frontière du paysage oriental dans le sens littéraire. Autrement dit, le paysage oriental se trouve présent dans les récits bien avant sa vraie apparition, souvent, déjà au moment où le voyageur quitte son paysage de départ. Le paysage oriental n'est donc nullement limité par l'espace même de sa géographie, mais reste sous-jacent dans tous les passages destinés au paysage pendant le voyage. La conception du paysage oriental fonctionne comme une clef de voûte, unifiant et regroupant toutes les scènes de paysage qui défilent les unes après les autres dans le texte.

Le 19^e siècle développe avec précision et savoir faire non seulement le motif du paysage en soi-même, mais encore l'idée de la fusion des paysages, l'interrelation du paysage "du nord/ouest" et celui "du sud/est", introduisant le principe d'une frontière incertaine, individuelle et subjective. Au fur et à mesure que le lecteur déchiffre le texte, les différents types de paysages entrent en dialogue réciproque, s'influencent et leur existence s'éloigne de plus en plus de leur définition géographique. Pour ceci, il vaut beaucoup mieux parler, dans ce contexte, des frontières psychologiques, symboliques ou artistiques, des frontières données par l'imagination européenne et son canon littéraire. Dans les récits de voyages français du 19^e siècle, les paysages sont influencés, plutôt que par leur position géographique, par la conception littéraire de l'espace, et chacun d'entre eux reste inévitablement coloré par les paysages précédents et suivants. Ce concept apporte finalement de nouvelles possibilités pour le travail avec la ligne spatio-temporelle des textes littéraires, tendance qui verra son âge d'or dans le siècle suivant.

Bibliographie

Œuvres littéraires

Chateaubriand, François-René, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in François-René Chateaubriand, *Oeuvres Romanesques et Voyages*, Tome II, Paris, Gallimard, 1969, pp. 701–1193.

Flaubert, Gustave, *Voyage en Orient*, in Gustave Flaubert, *Voyages*, Paris, Arléa, 1998, pp. 305–666.

Fromentin, Eugène, *Un été dans le Sahara*, Paris, Le Sycomore, 1981.

Gautier, Théophile, *Voyage pittoresque en Algérie*, Genève, Droz, 1973.

Lamartine, Alphonse de, *Voyage en Orient*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2000.

Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, I, II, Paris, GF-Flammarion, 1980.

Vivant Denon, Dominique, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1990.

Œuvres théoriques

- Antoine, Philippe, *Les Récits de voyages de Chateaubriand*, Genève, Honoré Champion Editeur, 1997.
- Aronovitch, David, "Great Imaginations : Eugène Fromentin and Artistic Identity", *University of Toronto Art Journal*, Toronto, 1, 2008, pp. 2–14.
- Berchet, Jean-Claude (éd.), *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, Houilles, Editions Manucius, 2006.
- Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Brahimi, Denise, *Voyage et paysage*, in György Tverdota (éd.), *Ecrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 81–86.
- Daunais, Isabelle, "La frontière du récit dans le «Voyage en Orient» de Flaubert", *The Romantic Review*, 87.1, (janvier) 1996, pp. 69–81.
- Daunais, Isabelle, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, Montréal, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- Lőrinszky, Ildikó, *Le désert flaubertien*, in Hédia Abdelkéfi (éd.), *La représentation du désert*, Tunis, Presses de l'Université de Sfax pour le Sud, 2002, pp. 129–137.
- Moussa, Sarga, *Le Nouveau Voyage en Orient de Lamartine*, in François Moureau (éd.), *Le second voyage ou le déjà-vu*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 69–77.
- Moussa, Sarga, *Usage de la fiction dans le récit du voyage : l'épisode de la mer Morte cher Lamartine*, in Marie-Christine Gomez Géraud – Philippe Antoine (éds.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 45–54.

Lenka Dapoušková (Brno)

ISPIRAZIONE GERMANO-FRANCESE
NELLA LETTERATURA FANTASTICA ITALIANA
OTTO-NOVECENTESCA.
I CASI HOFFMANN, GAUTIER, TARCHETTI, LANDOLFI



Visto il titolo abbastanza vasto e generalizzante del presente contributo, precisiamo già fin dall'inizio che abbiamo scelto soltanto quattro autori fantastici, le cui opere analizzeremo. I rappresentanti dell'Italia saranno Iginio Ugo Tarchetti per la letteratura dell'Ottocento, e Tommaso Landolfi per quella del Novecento. Gli autori che dovrebbero offrire al fantastico italiano l'ispirazione settentrionale (o piuttosto quella del Nord-Ovest) saranno poi Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, letterato tedesco, e Théophile Gautier, scrittore romantico francese, entrambi appartenenti all'ambiente letterario dell'Ottocento. Il rapporto con le opere dei sopracitati letterati saranno identificabili sia sul piano tematico, sia nei modi narrativi.

Per poter esaminare più o meno dettagliatamente i rapporti fra la letteratura fantastica del Nord e quella del Sud, dobbiamo tener presente anche la critica letteraria che continua a farsi le seguenti domande:

- * Esiste la letteratura fantastica anche nel Novecento, o si tratta di un fenomeno esclusivamente ottocentesco?
- * Possiamo dare al fantastico l'etichetta di vero e proprio genere letterario, oppure dobbiamo esaminarlo come una categoria estetica a sé stante?

Un'identica domanda ce la facciamo anche noi, limitandoci all'ambiente letterario italiano. Per ottenere una risposta plausibile, dobbiamo dunque concentrare la nostra attenzione non solo sul distacco geografico, ma anche su quello temporale, che divide il fantastico italiano da quello tedesco-francese.

La letteratura fantastica trova le sue origini nell'Ottocento, nell'epoca del tardo romanticismo e in Europa si cristallizza soprattutto in Inghilterra e in Germania. Nel 1828 appaiono in Francia gli scritti fantastici hoffmanniani e il pubblico letterario francese se ne innamora, apprezzando l'autore tedesco più di quanto l'abbia mai fatto la sua patria. L'Italia letteraria dell'Ottocento, invece, sembra mostrarsi scettica nei confronti del fantastico, ciò che è provato anche dal fatto che i primi racconti fantastici, scritti da Tarchetti e dagli altri scapigliati, vengono pubblicati in Italia solo nel 1869, vale a dire più di sessant'anni dopo le prime produzioni fantastiche di Hoffmann in Germania. L'influsso di Hoffmann si intravede in entrambe le letterature e, nell'Ottocento, viene manifestato soprattutto sul piano tematico.

Uno degli ammiratori francesi di Hoffmann è senza dubbio Théophile Gautier, scrittore non tipicamente fantastico, che pare condividere con costui una grande predilezione per l'arte.

In effetti, il fantastico hoffmanniano viene spesso collegato con l'arte figurativa, e ciò non è casuale: già il titolo della prima raccolta di racconti (*Pezzi fantastici alla maniera di Callot*) allude a varie tecniche di pittura (Jacques Callot era incisore, acquafortista e disegnatore). Hoffmann tiene molto all'effetto visivo, all'immagine e allo sguardo in generale; i suoi personaggi percepiscono il fantastico molto spesso tramite gli occhi, lo vedono o vogliono vederlo. Troviamo esempi pertinenti nei racconti intitolati *L'uomo della sabbia*, *La casa deserta* e *Le avventure della notte di San Silvestro*¹, in cui il fantastico trova riscontro nell'arte: fissando spesso un ritratto di una bellissima donna misteriosa, il personaggio hoffmanniano comincia man mano a confondere la realtà con l'arte, e non è più capace di distinguere se si tratta di un essere umano o soltanto di un quadro.

Usando il termine freudiano, possiamo sostenere che l'arte nella concezione hoffmanniana diventa in qualche senso perturbante². E la terminologia freudiana non è forse esagerata; come afferma Italo Calvino: "La scoperta dell'inconscio avviene qui, nella letteratura romantica fantastica, quasi cent'anni prima che ne venga data una definizione teorica."³

In effetti, in Hoffmann è identificabile anche la conseguenza di quell'estrema importanza della vista, conseguenza consistente nella tendenza del personaggio a cedere all'allucinazione e alla follia: divorando con gli occhi l'immagine della donna amata, egli non distingue più quello che deve prendere per vero da ciò che rimane il semplice frutto della sua immaginazione.

Anche Gautier porta di tanto in tanto il suo fantastico verso il dominio della pittura, insistendo molto sullo sguardo, e soprattutto sull'osservazione delle figure femminili dei ritratti. Da notare sono i racconti *Omphale* e *La Cafetière*⁴, i cui protagonisti passano delle notti indimenticabili con le donne scese dalle tappezzerie. Nel caso di Gautier, non esiste però quell'ossessione visiva che si impadronisce man mano della mente del personaggio; al contrario, il fantastico nella concezione gautieriana sembra spesso gioioso, favorevole al giovane protagonista, che nel fenomeno fantastico femminile trova il suo ideale di donna.

Al contrario, Tarchetti, uno dei pochi rappresentanti del fantastico italiano ottocentesco, sembra appropriarsi della dimensione psicologico-analitica dei racconti hoffmanniani. Il fantastico tarchettiano sembra assai tetro, essendo basato soprat-

¹ In Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Racconti*, Roma, L'Espresso S.p.A., 2004.

² Secondo Freud, "[i]l perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare." Sigmund Freud, *Il perturbante*, in Cesare L. Musatti (a cura di), *Opere di Sigmund Freud*, IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, p. 82, pubblicato per la prima volta sulla rivista *Imago* nel 1919.

³ Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1989, p. 42.

⁴ In Théophile Gautier, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981.

tutto sull'analisi psichica dei protagonisti e sulle loro diverse percezioni della paura che danno sfogo quasi alla follia.

Hoffmann non è però l'unico ispiratore dei racconti tarchettiani. Bisogna riconoscere che lo scrittore italiano rimane forse troppo fedele ai suoi modelli letterari, cui appartiene pure Gautier. Facendo un paragone fra *Un osso di morto*⁵ tarchettiano e *Le Pied de momie*⁶ di Théophile Gautier, possiamo costatare che il racconto italiano è quasi un'imitazione di quello francese. E, come vedremo, la cosiddetta "ispirazione gautieriana" viene manifestata non solo sul piano tematico ma anche nella composizione del racconto: entrambi i testi hanno per argomento l'acquisto di un osso umano che, durante una notte, è richiesto dallo spettro a cui apparteneva. I testi seguono poi un identico modello narrativo, caratteristico non tanto per le opere di Hoffmann, quanto per i racconti francesi dell'Ottocento.

L'intreccio dei racconti è quasi lo stesso: il protagonista, sempre un giovane celibe, compra o riceve un piccolo osso umano, che gli serve da premi-carte. Una notte – dopo aver bevuto più del solito – il protagonista si addormenta, ma è svegliato da un ospite inatteso: viene uno spirito e chiede proprio quel suo osso che gli manca nello scheletro. Il protagonista glielo restituisce volentieri e si riaddormenta. Di mattina comincia a dubitare della storia notturna, prendendola per un semplice sogno; la verità della sua vicenda fantastica è alla fine confermata dall'oggetto (un nastro, un gioiello) che lo spettro aveva lasciato sul tavolino di notte al posto del suo osso.

I due testi divergono nella collocazione spazio-temporale della storia: mentre Gautier descrive l'ambiente piacevole di una Parigi tardo romantica, piena di venditori di oggetti medievali che all'epoca andavano di moda, Tarchetti ambienta la storia fra una clinica di patologia e un salotto dove si svolge una seduta spiritica, alludendo ai *topoi* prediletti sia dagli scapigliati, sia dai poeti maledetti. Diverse sono anche l'origine di quell'osso e la ragione dell'acquisto: il protagonista di Gautier compra l'osso di una principessa egiziana solo per il piacere di possedere un pezzo della figlia di un Faraone, mentre il protagonista tarchettiano, accettando parecchie ossa appartenenti ad un ex-inserviente dell'università di Padova, vuole vincere il proprio orrore dei cadaveri.

Per quanto riguarda la composizione, ad entrambi i testi può essere applicato un modello narrativo, elaborato dal critico ceco Šrámek: egli, dopo aver analizzato ottanta racconti fantastici di origine francese, propone nove funzioni narrative che compiono i personaggi dei racconti fantastici. Queste sono: "segno" /1/, "tentazione" /2/, "avviamento" /3/, "manifestazione del fantastico" /4/, "dubbio" /5/, "conferma del fantastico" /6/, "lotta" o "accettazione" /7/, "spiegazione" /8/, "vittoria" o "sconfitta" /9/. Le uniche funzioni con distribuzione al cento per cento sono la "manifestazione del fantastico" e la "vittoria" o "sconfitta".⁷

⁵ Cfr. Iginio Ugo Tarchetti, *Un osso di morto*, in www.letteraturaalfemminile.it (17/05/05).

⁶ In Gautier, *op. cit.*

⁷ "Segno": il protagonista diventa testimone degli eventi che annunciano una situazione eccezionale, straordinaria, misteriosa. "Tentazione": il protagonista comincia a interessarsi al mistero che percepisce e che lo circonda. "Avviamento": il protagonista incontra una persona

La tipologia presentata viene basata sull'analisi di Propp e di Greimas, e indica che la storia fantastica tende a seguire uno schema narrativo ponderato, che permette di presentare il fantastico non solo come accettabile ma anche come verosimile.

Nei testi appena presentati possiamo identificare le seguenti categorie: “**segno**”, equivalente all'offerta dell'osso al personaggio; “**tentazione**”, che corrisponde all'acquisto di quell'oggetto straordinario; “**avviamento**”, che rivela al personaggio l'origine dell'osso; “**manifestazione del fantastico**”, che avviene assieme allo spirito che chiede il suo osso al personaggio; “**dubbio**” del personaggio, che di mattina prende la storia notturna per un sogno; “**conferma del fantastico**”, manifestata dall'oggetto che lo spirito ha lasciato al protagonista; e, infine, “**vittoria**” – il protagonista si è liberato dell'oggetto fantastico e, conseguentemente, anche degli spettri.

Lo schema proposto da Šrámek non vuole definire l'unico modello possibile del racconto fantastico; nonostante ciò, nel caso di Gautier, ma anche in quello di Erckmann, Chatrian, Nodier e degli altri scrittori francesi dell'Ottocento, tale schema sembra funzionare al cento per cento. Lo stesso modello narrativo non è, però, spesso decifrabile nei testi hoffmanniani che, a differenza di quelli di Gautier, mantengono una struttura abbastanza complicata. L'identico modello narrativo si perde poi anche in alcuni testi tarchettiani, quelli non ispirati da Gautier. Possiamo perciò azzardare un'ipotesi che ci permette di rispondere parzialmente ad una delle domande fatte all'inizio: il fantastico francese dell'Ottocento potrebbe esser degno di chiamarsi “genere” perché, oltre a temi identici, dispone anche di un modello narrativo quasi fisso che lo caratterizza.

Parlando dell'Italia, dobbiamo invece riconoscere che, tranne alcuni scritti riusciti, il fantastico italiano ottocentesco rimane piuttosto episodico. Ne è un esempio anche Tarchetti, i cui testi fantastici rischiano qualche volta di esser chiamati plagi. La letteratura italiana non trova la sua produzione fantastica che nel Novecento, cosa che ci introduce alla seconda domanda, se esiste il fantastico anche dopo l'Ottocento. Vari critici italiani come Calvino, Lugnani o Lazzarin ammettono la possibilità di attribuire ai testi novecenteschi tale denominazione, aggiungendo però che, dopo la scoperta della psicoanalisi e delle altre scienze, il fantastico è cambiato notevolmente. Come dice Lazzarin: “a partire da una certa epoca, i cro-

che lo informa sul mistero, oppure riesce a trovare un'altra fonte d'informazioni (una lettera) che lo avvia verso la natura del mistero. “**Manifestazione del fantastico**”: il protagonista diventa testimone di un evento fantastico, rendendosi conto dell'eccezionalità di quello che ha vissuto. “**Dubbio**”: il protagonista comincia a dubitare dei fatti misteriosi di cui è stato testimone; ne cerca una spiegazione razionale. “**Conferma del fantastico**”: il protagonista viene confrontato di nuovo con le manifestazioni del fantastico; i suoi dubbi spariscono. “**Lotta**” o “**accettazione**”: il protagonista lotta contro il fantastico che lo minaccia o accetta il fantastico che gli è favorevole. “**Spiegazione**”: il protagonista trova un fatto che riesce a dare al fantastico una spiegazione razionale. “**Vittoria**” o “**sconfitta**”: il protagonista riesce ad approfittare dell'influsso favorevole del fantastico, oppure vincere il potere malefico di esso /vittoria/. Il protagonista non riesce a lottare contro un fantastico malefico oppure non è capace di approfittare del fantastico che gli è favorevole /sconfitta/. In Jiří Šrámek, *Morfologie fantastické povídky*, Brno, Vydavatelství Masarykovy univerzity v Brně, 1993, p. 51 (la traduzione è mia: L.P.).

notopi classici del fantastico – le case infestate, i manieri gotici, le radure nella foresta [...] – lasciano spazio a quelli moderni: e questi ultimi si chiamano, appunto, treni direttissimi, sale cinematografiche, camere oscure, fili del telefono.”⁸

Esistono in Italia tuttavia scrittori novecenteschi i cui racconti mantengono la natura classica, forse anche quella di Hoffmann. Ne rappresenta un esempio Tommaso Landolfi, i cui racconti lavorano esclusivamente con la materia classica, anche se elaborata in concezione modernizzante e spesso anche sovversiva.

Sul piano tematico, Landolfi sembra avvicinarsi molto alla tradizione fantastica: nei suoi testi appaiono creature mannare (*La pietra lunare*⁹, *Il racconto del lupo mannaro*¹⁰) o spiriti di sesso femminile che succhiano l’energia vitale dalle vittime maschili (*Il bacio*¹¹). Il racconto esemplare che fa pensare all’arte perturbante di Hoffmann è poi *Racconto d’autunno*¹², in cui il fenomeno fantastico è addirittura la bellissima donna di un ritratto. Una certa risonanza dei tempi hoffmanniani è percettibile poi anche nei modi narrativi: conforme a Hoffmann, Landolfi tende a dare l’immagine di un testo complicato, denso di retrospettive e di cambiamenti della voce narrante. Dal punto di vista tettonico, il fantastico di Landolfi – e anche di molti altri scrittori fantastici italiani del Novecento – spesso non rispetta nessuna norma stabilita. Landolfi – assieme agli altri – sembra lavorare esclusivamente con la parte estetica del fantastico, sviluppandola in dimensioni che sorpassano la tradizione. Gli autori fantastici del Novecento, fra cui Landolfi, Buzzati e Calvino, conoscono le teorie freudiane e non hanno più bisogno di attribuire ai perturbamenti dei loro personaggi le caratteristiche fantastiche. Nel Novecento, o almeno nel Novecento italiano, il fantastico non è più codificato, diventa spesso una categoria estetica che riesce a creare delle belle quinte agli spettacoli interiori. Tale ipotesi può servire da risposta alla seconda domanda che ci siamo fatti.

⁸ Stefano Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008, pp. 99–100.

⁹ In Tommaso Landolfi, *Opere I, 1937–1959*, Milano, Rizzoli Libri S.p.A., 1991.

¹⁰ In Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Rizzoli Libri S.p.A., 1989.

¹¹ *Ibid.*

¹² In Landolfi, *Opere... cit.*

Bibliografia

- Calvino, Italo, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1989.
- Freud, Sigmund, *Il perturbante*, in Cesare L. Musatti (a cura di), *Opere di Sigmund Freud*, IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 81–114.
- Gautier, Théophile, *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Racconti*, Roma, L'Espresso S.p.A., 2004.
- Landolfi, Tommaso, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Rizzoli Libri S.p.A., 1989.
- Landolfi, Tommaso, *Opere I, 1937–1959*, Milano, Rizzoli Libri S.p.A., 1991.
- Lazzarin, Stefano, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008.
- Šrámek, Jiří, *Morfologie fantastické povídky*, Brno, Vydavatelství Masarykovy univerzity v Brně, 1993.

Angela Rondinelli (Roma)

ASPETTI COMPARATI DI TRADUZIONE TRA FRANCIA E UNGHERIA NEL XVIII SECOLO



Il mio lavoro prende corpo da un approfondimento della figura di Kelemen Mikes, paggio della corte in esilio di Ferenc Rákóczy. Sempre fedele al suo principe, egli lo segue prima in Francia e poi in Turchia, avendo modo, durante il soggiorno presso la corte del Re Sole (1713–1717), di entrare in contatto con i *salons* e i maggiori intellettuali e scrittori dell'epoca, e di approfondire in questo clima le proprie conoscenze. Sulla base di questa formazione in Francia, ho studiato le influenze di autori quali Madame de Sévigné, Bussy de Rabutin e Montesquieu nelle *Lettere dalla Turchia* di Mikes, opera che ricorda una confessione e un romanzo epistolare fittizio, per la quale questo autore è oggi largamente riconosciuto come fra i primi esponenti della prosa ungherese moderna. Durante i lunghi anni di esilio in Turchia, tuttavia, egli è stato traduttore di varie opere allora molto in voga in Francia, di ispirazione morale come anche di argomento non sacro. Per questo ho deciso di approfondire le mie ricerche, questa volta rivolgendomi alla teoria e alla pratica della traduzione fra il XVII e il XVIII secolo, mettendole a confronto con la figura di Mikes come traduttore e autore dei *Mulatságos napok*, scritti a partire dalla traduzione delle *Journées amusantes* di Madame de Gomez, scrittrice molto celebre in Francia nella prima metà del Settecento.

Molti teorici della traduzione contemporanei sostengono che ogni traduzione sia determinata soprattutto da fattori, norme e modelli culturali, e che le tradizioni letterarie occupino un posto centrale nella fluttuazione e nella rigidità di queste norme. Un'opera viene del resto tradotta in un contesto che non è solo linguistico, ma anche culturale, sulla base del quale spesso cambiano i rapporti di forza fra lingua di partenza e lingua di arrivo. Basti ricordare che spesso, nel Medioevo o nel pieno Rinascimento di molti paesi europei, la scena culturale è stata occupata quasi interamente da traduzioni, che si collocavano e andavano ad arricchire delle tradizioni nazionali allora ancora in piena evoluzione. Ciò quindi ci induce a pensare che tradurre non significhi semplicemente rendere in lingua B un testo scritto in lingua A, ma che significhi anche – e soprattutto – mettere in relazione due tradizioni, due culture, mettere in tensione due universi conoscitivi umani diversi. Sarebbe quindi una banalizzazione circoscrivere le osservazioni ai semplici rapporti fra testo tradotto e testo originale.

Vedremo infatti come questa concezione si rifletta anche nel lessico stesso del campo semantico del tradurre. Il termine oggi utilizzato dalle lingue romanze per designare l'atto di traduzione è stato introdotto, infatti, nel XV secolo da Leonardo Bruni, il quale avrebbe reso il participio passato *traductum*, presente in un testo di

Aulo Gellio, con il toscano “tradotto”. Si tratta però di una traduzione erronea, poiché il latino *traducere* significa “trasportare” e non “tradurre”. Il *traductum* di Aulo Gellio reso da Leonardo Bruni con *tradotto*, infatti, significava “trasportato” e non “tradotto” e, ironia della sorte, nel passaggio in questione si faceva riferimento ad un termine *trasportato* dal greco al latino, quello che oggi verrebbe quindi comunemente chiamato *prestito*, e che per molti teorici rappresenta la risorsa estrema della traduzione. L’apparizione del termine *traduction* nel XVI secolo in Francia, e nel resto dei territori con lingue romanze, sostituisce il vecchio termine *translation*, mantenuto invece nei Paesi di lingua anglosassone, a sua volta formatosi su termini di origine latina.

Questo cambiamento lessicale imposto dal termine *tradotto*, sostituisce – senza rinunciare all’idea base di trasferimento e di movimento – non solo il vecchio campo semantico medioevale, ma anche la sua indeterminatezza semantica, alla quale corrispondeva parallelamente un’indeterminatezza del rapporto testo originale-testo tradotto.

Dal significato estremamente dinamico e specifico, *traductio* appartiene ad un’altra famiglia semantica, costituita dalla radice base di *ductio* e dal verbo *ducere* che, come sottolinea Berman¹, sono presenti anche nelle parole *induzione*, *deduzione*, *riduzione*, *produzione* e *riproduzione*. Ora, questi termini, sono accomunati dal contenere lo stesso tema, indicano tutti un tipo di conoscenza del mondo e delle cose che passa attraverso sistemi e meccanismi di trasformazione degli insiemi che comprendono le cose stesse. *Ductio* e i termini da esso derivati presuppongono quindi un movimento – che a sua volta veniva espresso anche da *translatio* – al quale però si aggiunge la forza del soggetto agente che sovrintende al movimento stesso della trasformazione.

Facendo proprio leva sull’attività della trasformazione prodotta dall’atto del tradurre, la lingua francese ha creato la forma di traduzione più libera che la cultura europea occidentale abbia mai conosciuto, ovvero le *belles infidèles*, tipo di traduzione tipico del XVII secolo francese, che consente e legittima la trasformazione e l’acclimatazione dello straniero.

Il Classicismo è in questo senso erede diretto del Rinascimento europeo, epoca dell’apertura illimitata alle possibilità delle traduzioni: tutto è idoneo ad essere tradotto, tutto deve essere tradotto e il pubblico è ormai avvezzo a considerare la lettura di testi in traduzione come lettura *tout court*. Ne consegue quindi che molti intellettuali, tanto nel XVI quanto nel XVII secolo, intraprendono il campo della traduzione, anche solo per sperimentare, tanto che la traduzione viene considerata allo stesso tempo origine e orizzonte della scrittura.

Se, infatti, già nel 1540, Estienne Dolet professa la semplificazione di testi troppo complessi in nome della leggibilità a favore della cultura ricevente, in seguito, nel Seicento e nel Settecento, con la pratica delle *belles infidèles*, si finirà con il prediligere versioni abbellite e modernizzate dei testi, a discapito del rispetto filologico

¹ Cfr. Antoine Berman, *De la translation à la traduction*, Québec, Centre Jacques Amyot, 1998.

per l'originale e per l'interesse antropologico e culturale dello scoprire una realtà straniera.

Il Seicento è il secolo dell'egemonia e dell'assolutismo in Francia, tanto in politica quanto in letteratura e in traduzione. Anzi, come scrive Meschonnic:

Il XVII secolo francese, politicamente assolutista, si invaghisce dell'universale del linguaggio. Lo universalizza. Principio della sua propria razionalità, generalizza e estende la parafrasi, fino all'interpolazione. È l'effetto-traduzione del regno dell'universalità della lingua francese e della *clarté* francese. L'effetto del genio.²

Compiutamente, quindi, il Classicismo vede la completa adesione di intenti tra politica e cultura. A ciò si deve poi aggiungere l'affermazione e il predominio del gusto francese che, per circa un secolo e mezzo, si imporrà con le *belles infidèles* anche nel resto d'Europa.

Riprendendo la terminologia della *Querelle des Anciens et des Modernes*, sorta di litigio fra opposte fazioni di intellettuali che si protrae dal 1650 al 1750 circa, i moderni traducono gli antichi, per i quali ancora provano un rispetto profondo, poiché vedono in essi i propri modelli, ma secondo i dettami della società di Luigi XIV, francesizzando e modernizzando: l'inesattezza è quindi alla base di queste traduzioni. I testi originali vengono adattati in modo estremamente radicale al gusto francese, sia per quanto concerne l'ideologia, sia in materia di poetica, ovvero di quelle regole sviluppate durante tutto il XVII secolo nelle diverse *Art poétique*. Questi approcci così dogmatici e normativi al testo da tradurre si sviluppano quindi sul concetto di prestigio e di autorità. L'arte e la pratica delle *belles infidèles* pretende – ed esige – una ri-creazione totale dell'autore tradotto, facendo sì che il traduttore possa rivendicare, per se stesso, il titolo di scrittore.

Le radici della pratica delle *belles infidèles* sono da ricercare nella critica di Malherbe circa alcune traduzioni e nel suo rifiuto degli scrittori immediatamente precedenti la sua epoca, come Montaigne e Rabelais. È rimasta celebre, d'altronde, la sua affermazione “je m'arrête [au goût] du Louvre”: Malherbe oppone dunque alla solita traduzione letterale quella dettata dal gusto della Corte. È lecito, quindi, secondo le sue teorizzazioni, aggiungere o togliere, sopprimere la ripetizione di alcune parole, il tutto nel rispetto del nascente gusto classico. E già quelle traduzioni che, dal 1640 al 1660, hanno giocato un ruolo essenziale nell'affinamento della lingua francese erano, difatti, degli adattamenti. Per restituire la qualità dell'originale bisogna considerare, secondo i più illustri traduttori del tempo, più il proprio fine che le parole, e a volte cercare addirittura gli stessi effetti attraverso altri mezzi, poiché era opinione comune all'epoca che le bellezze e le grazie fossero differenti secondo le lingue, e che bisognasse cercare di essere gradevoli invece di essere fedeli, soprattutto quando si parla di opere letterarie, in cui la fedeltà consiste nel gradimento.

Il concetto di *belle infidèle* si sviluppa in seguito, durante il XVII secolo, e fino alla prima metà del XVIII secolo, con le vicissitudini legate alle *querelles*, che spes-

² Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 43.

so si concludono in un nonnulla, poiché sia gli *Anciens* che i *Modernes* sono dello stesso avviso nel riconoscere che nella loro epoca si è realizzato l'apogeo della natura umana, in un tempo in cui il gusto francese rappresenta la perfezione e l'universalità.

Nell'esilio in Turchia, la scelta di Mikes di traduzione ricade probabilmente sulle *Journées amusantes*, una raccolta di numerose novelle di Madame de Gomez, perché all'epoca questo genere era ancora in voga in Europa, sulla scia del grande esempio di Boccaccio. Ma molte sono le differenze fra il testo francese e quello ungherese. E forse la prima, che colpisce più profondamente il lettore, è la riduzione della materia che compone il testo stesso. Mikes, infatti, non decide di tradurre l'intera opera francese, che si sviluppa in un arco temporale di 18 giorni, e appunto seleziona solamente 6 novelle. Ma non solo. L'originale conta 6 personaggi-narratori principali che – sul modello del Boccaccio – si raccontano a vicenda aneddoti o storie al fine di dilettere e istruire allo stesso tempo, ed al quale l'autrice aggiunge altri personaggi minori, che spesso si uniscono nei momenti della giornata designati per i racconti. Mikes, invece, riduce a 6 il numero dei personaggi e magiarizza l'ambientazione stessa della novella-cornice, facendo sì che i personaggi si trovino in Transilvania, accanto al fiume Szamos. Le novelle selezionate hanno tematiche diverse, passando da Cromwell, alla Spagna, alla Turchia, ma dietro ogni traversia si riscopre sempre il fine morale della narrazione. Mikes del resto, nella prefazione al suo testo, dedica la sua traduzione ad un *kegyes olvasó* (un clemente lettore) invece che al Re – come aveva fatto Madame de Gomez – ponendo un'opera letteraria quasi in termini di opera morale. Del resto, la scrittrice francese sembra essersi guadagnata il favore e l'attenzione letteraria dello scrittore proprio grazie alla componente di insegnamenti morali, alla forma e all'alto contenuto culturale che aveva saputo infondere alle sue pagine, e che sicuramente confortavano Mikes nell'esilio di Rodostó. La dedica al lettore, unico destinatario dell'opera, non deve essere considerata come una mera introduzione alla traduzione-rifacimento: come Mikes stesso aveva spiegato nelle *Lettere dalla Turchia*, infatti, i libri tradotti in ungherese saranno nuovo sale per la nobiltà magiara, la quale nel futuro riuscirà a sfruttare istruzione e conoscenze, per fare in modo che l'Ungheria fiorisca di nuovo dopo i saccheggi e le guerre.

Per comprendere, del resto, l'azione di traduzione-creazione di Mikes rispetto all'originale francese, basta forse confrontare le due novelle-cornice. Nell'originale francese, la narrazione è affidata a sei personaggi che decidono di sfuggire al caos della città recandosi in una casa di campagna vicino ad un famoso fiume. Madame de Gomez mette subito in risalto l'eccezionalità d'animo di questa compagnia, composta dalle due coppie Uranie-Thélamont, Orophane-Félicie, a cui si aggiungono Camille e Florinde. Se in questo ristretto e privilegiato gruppo la consonanza di affetti si basa su una comunanza del sentire che nasce sia dall'intelletto che dal cuore, le due coppie che vi si trovano non sono capaci di provare passioni ordinarie. Probabilmente proprio grazie all'inclinazione delle loro anime, i sei personaggi decidono di rifugiarsi in un luogo diverso dalla città che possa assicurare loro solitudine e piena tranquillità. E la casa in campagna di Uranie, dove vige la regola del

giusto mezzo e dell'abolizione di ogni sontuosità, sembra esserne la cornice ideale. Un bosco rigoglioso con viali solitari, un giardino con frutta e orto, e un Salone delle Scienze ricolmo di libri sembrano essere le condizioni ideali per questo soggiorno. Siccome la lettura è arricchimento e cibo sia dell'animo che dell'intelletto, la compagnia decide di trascorrere due ore al giorno nel Salone delle Scienze, per trattare e analizzare racconti su temi storici o amorosi. Si stabilisce, quindi, di dividere la giornata in diverse fasi e di attribuire a ciascuna di queste una diversa funzione. La mattina viene lasciata alle fanciulle, il periodo seguente al pranzo viene consacrato alla Biblioteca, quello che arriva fino alla cena, invece, al raccontare storie, versi o prosa. I sei personaggi mettono subito in atto questo progetto, e cominciano con il dissertare sulla compatibilità o meno dell'essere eroe e amante allo stesso tempo. Prendendo in esame le due figure storiche di Ciro e di Alessandro Magno, e concludendo che per conoscere gli uomini bisogna giudicare da quelle debolezze in cui evitano di cadere invece che dalle loro grandi gesta, si passa alla lettura di una lettera scritta da Uranie a Bélise, in occasione di una disputa sulla natura dell'Amore. Questa missiva apre la prima pausa della narrazione della novella-cornice: i personaggi diventano ascoltatori e Uranie è allo stesso tempo io-narratore e io-narrato. Terminata la lettura di questa sorta di trattazione dell'amore, la compagnia vede sopraggiungere un calesse, dal quale scenderanno Bélise e Julie, accompagnate da due cavalieri. L'arrivo di queste persone esterne alla cerchia originale non ne turba gli equilibri, perché i nuovi quattro personaggi sembrano mostrare quella stessa nobiltà d'animo e di sentimenti che contraddistingue la compagnia. Segue quindi la *Storia di Bélise, d'Orsime e di Julie*, che rappresenta la prima novella della prima giornata. Alla consuetudine, inaugurata da Boccaccio, della raccolta di novelle tenute da una novella-cornice, si aggiunge quindi ne *Les Journées amusantes* anche una certa atmosfera ripresa dall'allora ancora famoso romanzo pastorale barocco. I personaggi portano pseudonimi dal sapore antico, eppure seguono le regole del vivere in società del Seicento e del Settecento, in un mondo popolato da cavalieri valorosi legati alle proprie promesse sposate da puri sentimenti, che intrecciano relazioni della più sofisticata galanteria e si scambiano lettere dallo stile accurato ed elegante. Non è quindi un caso che spesso i personaggi della finzione si scambino missive fra di loro, o che vengano riportate all'interno della narrazione delle lettere, non solo in prosa, ma anche in versi.

Un'opera dall'aspetto così cangiante e raffinato non poteva che attrarre Mikes durante l'esilio in Turchia. Sembra, infatti, che *Les Journées amusantes* fossero una delle sue letture preferite, accanto a quelle di opere di ispirazione morale, proprio per quella volontà di istruire divertendo che ne è alla base. I *Mulatságos napok*, la cui stesura risale al 1745, rappresentano quindi una raccolta di sei novelle raccontate in sei giorni da altrettanti personaggi, appartenenti all'alta nobiltà transilvana. Più breve di quella de *Les Journées amusantes*, la novella-cornice dell'opera di Mikes ci presenta tre ragazzi e tre ragazze, promessi sposi e parenti fra di loro, a cui l'autore aggiunge anche un settimo personaggio principale, Honoria, madre di una delle fanciulle, Hilária. I personaggi sono maggiormente caratterizzati e definiti rispetto a quelli dell'opera francese. Ne viene sottolineata con insistenza l'eccezionale

lità dell'appartenenza sociale, così come la buona morale e virtù, ed anche i loro nomi dal sapore latineggiante sono altamente evocativi. Ogni nome, infatti, è simbolo della caratteristica peculiare di ciascun personaggio. Così, Honoria, la padrona della casa in cui i giovani hanno l'abitudine di ritrovarsi, dà e pretende dal prossimo stima e rispetto, sua figlia Hilária parla in modo assennato ed ha un carattere gaio e giocoso, la sua amica Constantia è di poche parole ma è perseverante in ciò che dice e che fa, mentre Victoria riesce a fare ogni cuore suo schiavo. Mikes non si sofferma altrettanto a lungo sulla descrizione dei tre giovani, ma sia Julius che Octavius che Valérius sono dei giovani nobili ed istruiti che hanno servito il loro stato. Essi rappresentano, insomma, quel tipo di nobiltà che Mikes sogna per veder rifiorire la sua nazione. Siccome a distanza di due settimane le tre coppie convoleranno a nozze, i sei personaggi decidono di trascorrere questo breve lasso di tempo lontano dalla città in cui vivono, accanto al Szamos. L'indomani, ovvero venerdì, decidono con Honoria di recarsi per la domenica in una sua dimora in campagna. L'autore si dilunga nella descrizione del giardino che attornia la casa, diviso in due parti, colmo di fiori e alberi da frutta e bagnato per un lato dal Szamos. Caratteristica principale di questo giardino è che al suo centro sia stato posto un pergolato interamente rivestito di foglie di vite, la cui imponenza lo fa assomigliare ad un palazzo reale composto da foglie. Mikes specifica che tali viti sono state fatte importare da Honoria direttamente da Rodostó, città sul mar di Marmara, e che danno uva sette volte all'anno. È palese, dunque, il contenuto autoreferenziale di questo giardino da parte di Mikes, luogo che sostituirà il Salone delle Scienze de *Les Journées amusantes*. Dopo aver quindi spostato il luogo dello svolgimento dell'opera dalla Francia alla Transilvania, dopo aver trasformato i personaggi ed aggiunto la madre di una delle fanciulle al sistema degli attori della raccolta di novelle, lo scrittore ne magiarizza anche le abitudini e le consuetudini. All'epoca, infatti, non era comune che dei giovani potessero trascorrere del tempo a divertirsi da soli, e da qui il ruolo di guida e di controllore assunto da Honoria. Inoltre, neppure per le famiglie più nobili era consuetudine disporre di una biblioteca in un palazzo: le chiacchierate si svolgeranno quindi in mezzo alla natura, sul prato del bel giardino. Al momento dell'organizzazione della giornata da parte di Honoria, voluta dall'intera compagnia perché ne è ospite, questa, dopo aver affermato che regole di condotta sono inutili con persone nobili d'animo quanto di nascita, assegna regole allora consuete all'aristocrazia ungherese, quale trascorrere il tempo cacciando e pescando per gli uomini. Hilária, prendendo la parola, invece, dispone che ogni giorno, alle tre, ci si rechi in giardino, si giochi a penitenza e si raccontino storie. Solo l'indomani, ovvero lunedì, la compagnia metterà in pratica il proprio progetto raccontando la prima novella.

Conducendo contemporaneamente la redazione della sua traduzione e quella delle *Lettere dalla Turchia*, e secondo l'estetica postulata dall'epistolografia francese del XVII secolo, Mikes inserisce nelle missive che pongono la sua opera più famosa delle variazioni, come delle poesie, di sua fattura, citazioni di altri autori, ma anche rielaborazioni delle sue stesse traduzioni. Accadrà quindi che queste traduzioni costituiscano per l'autore un'ottima prova di scrittura, in quanto gli per-

mettono di affinare il suo stile, ma anche un'ampia fonte di temi per il suo carteggio. Mikes, infatti, vi alluderà o ne riutilizzerà i contenuti come *exempla* per attualizzare e rendere quasi materiali concetti contenuti nelle missive, come l'idea di invidia o di fiducia.

Più specificatamente, nelle *Lettere dalla Turchia* spunti dalle *Journées amusantes* ritornano in due epistole. Il primo si trova nella lettera 85 e racconta, in modo estremamente giocoso, della grazia concessa dal re Luigi XIII di Francia ad un uomo condotto alla forca, ed è tratto dalla novella del 7° giorno dell'opera originale. Lo stile barocco ed il bisogno di una lettura che possa divertire servono forse a stemperare il tono del resto della lettera, che contiene alcune considerazioni di Mikes sull'utilità della sua lotta politica e sulla giustizia divina.

Altri due riferimenti all'opera francese sono presenti nella lettera 46. In un primo momento, infatti, l'autore allude ad una narrazione su Cleopatra. Mikes, infatti, esordendo con "Del fatto che non sia bene dubitare degli altri leggiamo un esempio nella storia e ce lo offre una bella principessa pagana, ovvero la famosa regina Cleopatra", introduce un aneddoto tratto dalla novella del 10° giorno dell'opera di Madame de Gomez. Concludendo il racconto con una considerazione sui metodi abbastanza decisi con cui la regina cerca di calmare il suo sospetto e la sua mancanza di fiducia nei confronti degli altri, Mikes passa ad un altro fatto: "Ma lasciate che vi porti anche un esempio sull'invidia." Egli inserisce, quindi, una novella su Luigi XII che, non appena salito al trono, deve fare i conti con i giochi di potere e con l'invidia dei cortigiani. Entrambi gli aneddoti si trovano, e non a caso, in una lettera in cui l'epistolografo descrive alla cugina-destinatario l'accrescere della mancanza di fiducia, del sospetto e dell'invidia nella piccola comunità di esuli di Rodostó. Ancora una volta, Mikes utilizza la propria sapienza libresca per attestare e legittimare le sue considerazioni. Ma non solo: egli trova nella lettura e nelle belle lettere quella consolazione che la vita da esiliato gli nega. E sia la sua attività di scrittore che quella di traduttore che, come abbiamo spesso visto, si intrecciano e traggono ispirazione l'una dall'altra, hanno come fine l'azzerare le distanze con la patria perduta.

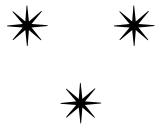
Mikes, quindi, come già aveva fatto per il suo carteggio, sfrutta un modello formale allora internazionale – le *belles infidèles* appunto – ma con il fine principale di porre come scopo della sua traduzione il dialogo con i propri connazionali. Ancora una volta, quindi, riesce a superare il mero dato formale per trasformare e rendere feconda la propria tradizione nazionale, quindi per arrivare al contenuto ed alla sostanza.

E questo, mostrandoci in conclusione come la traduzione sia una pratica che tocca e coinvolge elementi delle interazioni fra le letterature e le culture, e non solo gli aspetti più specificatamente linguistici, come quelli di fedeltà ed autorità, ci porta in ultima analisi a sostenere che Mikes possa essere citato accanto ai ben più famosi traduttori dal francese a lui coevi, come László Haller, Ignác Mészáros e Sándor Báróczi.

Bibliografia

- Berman, Antoine, *De la translation à la traduction*, Québec, Centre Jacques Amyot, 1998.
- Cavaglià, Giampiero, *In esilio dall'Occidente. Le lettere dalla Turchia di Kelemen Mikes*, in Bruno Ventavoli (a cura di), *Storia della letteratura Ungherese*, I, Torino, Lindau, 2004.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline – Lestringant, Frank – Forestier, Georges – Bury, Emmanuel, *La littérature française: dynamique et histoire*, I, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2007.
- Hopp, Lajos, *A fordító Mikes Kelemen*, Budapest, Universitas, 2002.
- Hopp, Lajos, *Mikes Kelemen: Életút és írói pályakezdet*, Budapest, Universitas, 2000.
- Hopp, Lajos – Pintér, Márta Zsuzsanna – Tüskés, Gábor, *Irodalom, történelem, folklór: Mikes Kelemen születésének 300. évfordulójára. A budapesti Mikes-konferencián elhangzott előadások*, Debrecen, Ethnica Alapítvány, 1992.
- Kont, Ignác, *Étude sur l'influence de la littérature française en Hongrie, 1772–1896*, Paris, Leroux, 1902.
- Köpeczi, Béla – Sőtér, István, *Eszmei és irodalmi találkozások. Tanulmányok a magyar–francia irodalmi kapcsolatok történetéből*, Budapest, Akadémiai, 1970.
- Köpeczi, Béla – Sziklay, László, *Sorsotok előre nézzétek. A francia felvilágosodás és a magyar kultúra*, Budapest, Akadémiai, 1975.
- Lambert, José – Lefevere, André (responsables de la publication), *La traduction dans le développement des littératures. Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 20–24 août 1985); Translation in the development of literatures. Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Bern/Leuven, Peter Lang/Leuven University Press, 1993.
- Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- Mikes, Kelemen, *Lettere dalla Turchia*, a cura di Cinzia Franchi, Roma, Lithos, 2006.
- Mikes, Kelemen, *Mulatságos napok*, Budapest, Szépirodalmi, 1980.
- Mikes, Kelemen, *Törökországi Levelek*, a cura di Margit S. Sárdi, Budapest, Unikornis, 1997.
- Mounin, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 2006.
- Osimo, Bruno, *Il manuale del traduttore*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2008.
- Pomeau, René, *L'âge classique III, 1680–1720. Littérature française*, Paris, Arthaud, 1971.
- TRADUIRE, in Barbara Cassin (sous la direction de), *Vocabulaire européen des philosophes*, Paris, Seuil/de Robert, 2004.
- Viallon, Marie, *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2001.

CONTACTS
THROUGH THEATRE



Katalin Demcsák (Szeged)

MONDO E TEATRO COME APRISCATOLE. TEATRO TRA NORD E SUD



Tra Nord e Sud

Eugenio Barba, nel suo libro intitolato *La canoa di carta*, dopo aver definito che cosa intende per Antropologia Teatrale, per rompere la logica e per evitare le false associazioni culturali e geografiche introduce due poli immaginari: quello del Nord e quello del Sud. Per Barba “l’Antropologia Teatrale è uno studio sull’attore e per l’attore”¹ e, quindi, “lo studio del comportamento scenico pre-espressivo dell’essere umano in situazione di rappresentazione organizzata”², è diverso dalle altre antropologie, come quella filosofica e culturale, e si differenzia anche dall’antropologia dello spettacolo, che studia i fenomeni performativi delle diverse culture. Barba cerca le basi universali dell’arte dell’attore, che sono indipendenti dalla concreta situazione culturale del concreto attore. Cerca i principi transculturali di questo mestiere, il comune segreto per tutti gli attori e tutte le attrici di ogni epoca e cultura. In questo senso, l’Antropologia Teatrale di Barba è un tentativo di scrivere il libro segreto dei segreti dell’arte dell’attore, che in occasioni eccezionali può aiutare anche la ricerca degli studiosi di teatro – come nel caso degli studi sugli attori della Commedia dell’Arte di Ferdinando Taviani³.

Barba usa quindi due poli immaginari per descrivere le differenze e le similitudini del processo creativo degli attori provenienti da diverse parti del mondo. Il Polo Nord e il Polo Sud sono immagini, invenzioni e, se si vuole, non-luoghi. L’unico elemento che conserva la tradizionale opposizione binaria fra teatro orientale ed occidentale è la stessa opposizione: si tratta di due punti lontani l’uno dall’altro che, secondo le intenzioni di Barba, possono avvicinarsi l’uno all’altro grazie ai principi transculturali.

L’immagine del polo Nord e del polo Sud, indipendentemente dalle intenzioni e dal lavoro di Eugenio Barba, può mettere in risalto la situazione attuale della cultura europea che, grazie alle migrazioni degli ultimi due decenni, sta cambiando eccessivamente. L’Europa, il vecchio continente, deve affrontare il problema dell’arrivo di emigranti, soprattutto dall’Africa, che sono abitanti di altre culture, hanno altri modi di vita, altre abitudini, altra religione, altre tradizioni. Sono stranieri,

¹ Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 27.

² Barba, *op. cit.*, p. 24.

³ Cfr. Ferdinando Taviani, “Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell’Arte”, *Teatro e Storia*, 1.1, 1986, pp. 25–75.

parlano altre lingue, rappresentano una diversa realtà, rappresentano l'alterità stessa, e nello stesso tempo sono normali cittadini degli Stati europei. La loro cultura nel contesto nazionale dei diversi Stati può essere una subcultura, una sottocultura, una micro-cultura, una cultura minoritaria che spesso è indipendente dalla cultura ospitante, ma nello stesso tempo è in continua interazione con essa. L'Europa sta diventando multiculturale per eccellenza e questa situazione, anche se non vogliamo, cambia i vecchi schemi culturali ed anche l'arte e i linguaggi artistici. Per dirla con Victor Turner, è come se l'Europa stesse vivendo il suo grande "rito di passaggio" per l'ennesima volta,⁴ un particolare processo rituale dove la struttura e l'anti-struttura sono in continuo confronto e interazione.

Che tipo di teatro può far parte di questa cultura multiforme o di questa "multicultura"? Qual è il teatro che riesce a comunicare in questo contesto? Come il teatro europeo può diventare efficace e vivo in quest'unione tra Nord e Sud? Può essere il teatro l'apricatole del mondo, e il mondo l'apricatole del teatro?⁵

Queste domande possono sembrare troppo semplicistiche, e si potrebbe rispondere che ogni teatrante può fare quello che vuole, che il teatro come arte è autonoma, e che gli artisti non devono preoccuparsi più di tanto di quello che succede nel contesto sociale. Si potrebbe rispondere che il regista, come artista per eccellenza – il più importante nella creazione teatrale dopo Craig –, è indipendente dal contesto, e che non deve preoccuparsi dello spettatore, del suo codice cambiato, della possibilità o impossibilità di comunicazione. Lui o lei crea l'opera d'arte, e poi sta allo spettatore fare sforzi per capire l'opera. Lui o lei prende in mano un libro (il più delle volte un dramma), lo mette in scena, crea i diversi segni, e poi abbandona la sua opera, e il lettore/spettatore usa, attualizza, legge, ricrea il testo spettacolare per se stesso. Questo è vero ed è falso nello stesso tempo. È vero perché è possibile, ma nello stesso tempo la storia del teatro, e soprattutto quella del teatro novecentesco, ci fa dire l'opposto: cioè, che è impossibile. Questa storia, partendo dalle intenzioni dei padri fondatori della regia, come Stanislavskij, Meyerhold, Copeau, lo stesso Craig, dalle tendenze degli anni '30 alla ricerca teatrale dopo la seconda guerra mondiale, nonché al lavoro dei maggiori registi degli anni Settanta e Ottanta, è una ricerca di un linguaggio teatrale capace di essere efficace. La storia del teatro del '900 è anche quella della ricerca di forme, di modi e di temi che, partendo dallo spazio e dall'arte figurativa, o dal corpo-voce dell'attore, cerca di creare spettacoli efficaci, spettacoli vivi che possano interessare gli spettatori.

"Teoricamente il teatro è unico perché l'arte teatrale è la manifestazione dello spirito collettivo di una città, di una nazione, di un'età storica. In realtà, però, come tutte le manifestazioni umane, esprime la lotta fra vecchio e nuovo, fra le esigenze sociali e quelle individuali"⁶. Certo, si può dire che questa definizione di Claudio Mellolesi non è valida a tutti gli spettacoli, e il termine di spirito collettivo va cam-

⁴ Cfr. Victor Turner, *Dramma e riti di passaggio, lo svago e il lavoro. Saggio di simbologia comparata*, in Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 49–115.

⁵ Cfr. Peter Brook, *Il punto in movimento. 1946–1987*, Milano, Ubilibri, 1987, p. 119.

⁶ Claudio Mellolesi, "La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più", *Inchiesta*, 14.63–64, 1984, p. 91.

biato con altri termini, più moderni, o anche postmoderni. E certo, è possibile anche prenderlo sul serio e ripensare un po' a che cosa significa questo spirito collettivo in una società multiculturale e multietnica. Come può manifestarsi la realtà sociale d'incontro e scontro tramite il teatro, quest'arte sociale per eccellenza? Che cosa significa la cultura teatrale in una terraferma multiculturale?

Sulla cultura teatrale

Partiamo dalla storia di un fallimento, subito dal protagonista di una delle novelle di Borges, *La ricerca di Averroè*⁷. Il fallimento di Averroè sembra un punto di partenza adatto a capire il rapporto complicato tra l'arte teatrale e la cultura, e nello stesso tempo aiuta ad avvicinarci al concetto stesso di cultura teatrale. Come racconta questa storia, il maggior desiderio di Averroè era di conoscere e commentare le opere di Aristotele, perché ai suoi occhi Aristotele costituiva la sorgente della filosofia, il conoscitore di ogni conoscenza, il dono messo al mondo dagli dei, e le sue opere le riteneva capaci di trasmettere agli uomini tutti i saperi segreti dell'universo. Il filosofo arabo però subì un fallimento. Non riusciva a capire il senso di due parole che gli sembravano essere fondamentali in una delle opere maggiori del filosofo greco, la *Poetica*. Le due parole intraducibili erano la *tragedia* e la *commedia* che Averroè, senza la conoscenza del teatro, non poteva capire.

Le due parole erano equivocate perché erano lontane dalle pratiche culturali conosciute e vissute da Averroè: lui faceva parte di una cultura in cui le storie umane si trasmettevano tramite la narrazione, il racconto, e per la quale sembrava una cosa pazzza o da bambini il rappresentare e l'imitare storie reali o possibili. Il filosofo arabo Averroè, "chiuso nell'ambito dell'Islam, non poté mai sapere il significato delle voci *tragedia* e *commedia*"⁸, né mai conoscere perfettamente i pensieri di Aristotele, e neppure avvicinarsi alla saggezza del conoscitore di ogni sapere, a causa della differenza culturale, religiosa, nonché del suo diverso modo di vivere. Averroè non era capace di capire queste due parole, nonostante che un altro protagonista della novella, Abdulcasim al-Asari, il grande viaggiatore del mondo, gli avesse parlato dello spettacolo teatrale che aveva visto a Cantone.

Abdulcasim al-Asari, in questa novella, è una specie di antropologo culturale, un etnografo arabo che viaggia per conoscere modi di vita esotici. La "cosa" che racconta, il teatro stesso, agli occhi dei suoi ascoltatori sembra un miracolo, una cosa senza senso, inutile. Il viaggiatore gli parla di una casa dipinta e fatta di legno, in cui c'era una sola stanza, e dove in strani armadi (i balconi) e sul pavimento si sedevano tante persone che mangiavano e bevevano. Nella stessa stanza c'era anche una grande terrazza, dove altre persone suonavano diversi strumenti musicali, mentre ancora altre persone vestite di strani abiti rossi pregavano, cantavano, con-

⁷ Cfr. Jorge Luis Borges, *La ricerca di Averroè*, in Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 89-100.

⁸ Borges, *op. cit.*, p. 100.

versavano tra di loro e facevano finta di lottare, di cavalcare, di essere in prigione e, infine, di morire. Tutto questo però era solo una finzione: infatti non facevano niente di tutto ciò realmente. Si faceva vedere qualcosa che nella cultura araba può essere semplicemente raccontato con le parole. Nella narrativa di Abdulcasim al-Asari, quest'atto di "far vedere", la rappresentazione mimetica stessa, è talmente strana che per gli ascoltatori il teatro sembra essere una cosa pazza, simile ai giochi dei bambini. Lo sguardo estraneo, etnocentrico, antropologico, non riesce a capire e a spiegare il fenomeno del teatro perché non capisce questo linguaggio particolare, le sue convenzioni e codici, le tradizioni della creazione e della fruizione. Tutto ciò sembra strano, lontano, diverso. Il teatro qui rappresenta l'alterità stessa.

Questa novella forse, senza complicate spiegazioni, riesce a far capire che il teatro non è solamente un'arte ma anche una pratica culturale. La sua esistenza o mancanza, le sue tecniche di creazione, le sue forme e generi, il suo linguaggio, la sua ricezione sono fattori strettamente legati al contesto culturale di cui fa parte. Lo sguardo estraneo non riesce ad afferrarlo perché, per capire il teatro, si dovrebbe conoscerne il linguaggio, la convenzione e la tradizione particolari, nonché l'uso, che è familiare alla comunità che l'ha creato. Lo spettacolo teatrale è anche un *evento*, un'azione interattiva, un oggetto da vedere che sta in continuo movimento, un'opera nella quale si uniscono la parola e l'immagine, e in cui la maggior parte delle immagini si presenta tramite i corpi vivi degli attori. Nel teatro, tutto sta per l'altro, niente si presenta come tale: il teatro è una forma di comunicazione complessa e complessiva. Il teatro fa parte di "una vera pratica socio-simbolica"⁹, e quindi tutti i cambiamenti del contesto sociale lasciano le loro impronte sul teatro. La forma del teatro europeo, come la conosciamo adesso dai teatri stabili, è solo una forma ed è una forma temporanea, mutevole nel tempo e nello spazio, è solo simile a quella che fu cento anni fa ed è diverso da quella che sarà fra cento anni. Il teatro cambia secondo diversi ritmi grazie anche al mutamento dei comportamenti, delle pratiche culturali e delle tradizioni umane di una comunità.

Rajmond Williams, in uno dei suoi saggi, menziona le tre definizioni di cultura o civiltà più conosciute e riconosciute.¹⁰ La prima ha le sue radici nella definizione di Cicerone, che parlava della cultura come dell'atto del coltivare, ed il cui mezzo è la filosofia¹¹. Per Cicerone, la cultura è un processo della perfezione umana, un compendio dei valori umani universali che si realizzano nella vita o nella creazione umana, e che riguardano tutta l'esistenza umana. La cultura teatrale è in questo senso un'istituzione culturale che, con il suo linguaggio particolare, trasmette i valori ideali e universali, istruisce gli spettatori rendendoli colti, civilizzati, perfetti, portandoli sull'alta cima della civiltà dove si collocano i valori universali dell'esistenza umana.

⁹ Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, Budapest, Balassi, 2009, p. 12.

¹⁰ Cfr. Raymond Williams, *Culture*, in Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 76–82.

¹¹ Cfr. Anna Wessely, *A kultúra szociológiai tanulmányozása*, in Wessely Anna (a cura di), *A kultúra szociológiája*, Budapest, Osiris, 2003, pp. 7–8.

Secondo l'altra definizione, la cultura è un insieme di documenti: un corredo o corpo ideale di opere, pensieri, oggetti, che possono essere studiati, analizzati e, quindi, conosciuti. Nel caso di civiltà lontane nel tempo, con lo studio critico di questi documenti si può conoscere il modo di vita, il comportamento, nonché la vita sociale e politica del dato popolo. La cultura teatrale è in questo senso l'insieme di documenti (drammi, disegni, pitture, fotografie, diari, lettere, note, ecc.) che riguardano direttamente la pratica teatrale e spettacolare di una certa epoca. Nel senso lato del termine, di questo insieme di documenti fanno parte anche opere, pensieri, teorie indirette, non prodotte per e nel teatro. Con lo studio critico di quest'insieme di documenti, si possono conoscere i processi creativi, il linguaggio degli spettacoli e la loro fruizione in un dato momento storico in una certa comunità.

La terza definizione deriva dall'antropologia culturale e, secondo questa, la cultura è il modo di vita di un popolo. È un insieme di comportamenti, tradizioni, rapporti umani, credenze o religioni, riti, feste, oggetti creati, leggi, scienza, arte, processi e cambiamenti sociali, istituti culturali, lingue e linguaggi, e via dicendo. Fanno parte, quindi, della cultura, tutti quei saperi e conoscenze che l'uomo acquisisce durante il suo processo di socializzazione. In questo senso, il teatro è solo una parte della cultura. Come un sistema a parte, il teatro sembra essere una sottocultura che comprende tutte le pratiche performative, i costumi e gli usi, i riti, le cerimonie, gli spettacoli pubblici, i diversi generi spettacolari e performativi che hanno uno stretto rapporto con il modo di vita di un popolo, e fanno parte del fondersi dell'identità collettiva o individuale. Una parte importante della cultura teatrale è anche il linguaggio complesso di elementi visivi e verbali, condiviso da tutti i membri di una società che usano il teatro in diverse occasioni pubbliche.

Se mettiamo a confronto le tre possibili definizioni della cultura teatrale, possiamo scoprire fra loro due elementi comuni: l'uomo e la vita sociale. La cultura teatrale, in tutti i sensi del termine, è un processo complesso di creazione e di fruizione che riguarda una comunità o società che, col teatro e nel teatro, trasmette i valori fondamentali e i saperi importanti sul e per l'uomo. Un terzo elemento importante, che è messo in risalto in ognuno di queste definizioni, è il linguaggio artistico particolare che serve da mezzo comunicativo per trasmettere i valori e i saperi per e sull'uomo. Come abbiamo visto nella storia di Averroè, è lo stesso linguaggio teatrale a creare un ostacolo invalicabile. Il linguaggio, che è nello stesso tempo anche una pratica culturale.

Come il teatro può diventare apriscatole del mondo

Il teatro, come arte complessa o ibrida in cui si uniscono tutte le altre arti, a molti filosofi e artisti sembrava un mezzo adatto a creare un suolo comune di gnoseologia. L'aspetto gnoseologico degli spettacoli teatrali deriva appunto da quest'ibridismo perché i diversi linguaggi artistici uniti riescono ad unire in un unico testo spettacolare le disparate esperienze degli spettatori. Per Rilke, ad esempio, il dram-

ma recitato, e quindi lo spettacolo, è capace di rendere visibile la vita sommersa dell'uomo, poiché è "una sorta di esperimento nel quale gli elementi della vita si uniscono entro piccole provette in rapporti simili a quelli che, nella loro straripante incommensurabilità, essi stabiliscono all'esterno"¹². Il teatro sognato da Rilke "risveglia tutte le cose, dà loro voci; e ciò che confessa è sempre un canto totale"¹³. Lo spettacolo teatrale, con la sua forma totale, rende "visibili le minime oscillazioni", "le esperienze più profonde e sottili"¹⁴ e, quindi, tutto ciò che è nascosto dietro la strepitosa vita dell'uomo. Nietzsche, da parte sua, parla degli artisti, e soprattutto di quelli del teatro, come degli unici che "hanno dato agli uomini occhi e orecchie per udire e per vedere, con un certo piacere, quel che ognuno è in se stesso"¹⁵. Il teatro ci insegna "l'arte di poter guardare a noi stessi, da lontano e per così dire semplificati e trasfigurati"¹⁶. L'uomo, quindi, con l'aiuto del teatro, può possedere l'ottica necessaria per diventare riflessivo.

Il teatro usa un linguaggio che, come una specie di utensile, riesce ad aprire la vita nascosta dell'essere umano, i suoi sentimenti, i diversi comportamenti e attitudini che sembrano essere chiusi e nascosti in un luogo segreto, simile a una scatola di conserva, dove ognuno cerca di celare il nocciolo delle sue scelte e dei suoi sentimenti. Questa scatola metaforica della vita umana può contenere anche i comportamenti comuni di una società o cultura che cerca di conservare le regole e le norme etiche tradizionali. La scatola del mondo umano, quindi, è personale e collettiva nello stesso tempo, ed in lei convivono vecchie e nuove forme dell'esistenza umana di una certa società o cultura. Se Rilke e Nietzsche hanno ragione, il teatro può aprire queste "scatole di conserve", aiutandoci a capire noi stessi. Nel caso degli Stati multiculturali, però, si deve affrontare un altro problema, quello della coesistenza di scatole culturali molto diverse l'una dall'altra, la cui diversità spesso blocca la comprensione. L'uomo proveniente da un'altra cultura lontana è un enigma inestricabile. Come il teatro può essere l'apriscatole del mondo in un ambiente multiculturale? Quale linguaggio teatrale può essere condiviso da diversi popoli? Quale forma teatrale può unire il Nord e il Sud?

Dal punto di vista del Nord e del Sud è rilevante il lavoro di Peter Brook che, negli anni Settanta, ha fondato a Parigi con Micheline Rozan il Centro di Ricerca Teatrale Internazionale e, con un gruppo di attori provenienti da diversi paesi, ha fatto un lungo viaggio di ricerca e di creazione in Africa. Nel suo libro intitolato *Punto in movimento*, lo stesso Brook usa il termine "apriscatole", ma per lui il mondo è l'utensile capace di aprire gli attori, aiutandoli "ad andare oltre le loro apparenti possibilità"¹⁷. Il pensiero di base della ricerca di Brook era di carattere antropologico: "ognuno di noi è soltanto una parte dell'uomo completo, perché l'es-

¹² Rainer Maria Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova, Costa & Nolan, 1995, p. 66.

¹³ Rilke, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴ Rilke, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1991, p. 105.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Brook, *op. cit.*, p. 119.

sere umano che avesse raggiunto il massimo grado di sviluppo sarebbe una sintesi di ciò che oggi etichettiamo africano, persiano, inglese eccetera”¹⁸. Il suo obiettivo non era quello di fare uno scambio interculturale tra i suoi attori provenienti da culture lontane, e nemmeno cambiare la visione degli spettatori: cercava, invece, una qualità di suoni, movimenti, canzoni e storie che potevano liberare l'uomo da ogni stampo culturale. Un linguaggio, quindi, che potesse essere capito e sentito da ognuno di noi, e che potesse realizzare questa sintesi ideale dell'essere umano.

Nel lavoro di Brook, il mondo serviva da apriscatole per creare un altro apriscatole, lo stesso linguaggio teatrale capace di aprire da parte sua il mondo celato di diverse persone e culture. Durante lunghi mesi di lavoro in Africa, il gruppo multiculturale di Brook doveva affrontare tre sfide per creare questa nuova forma di teatro. La prima era quella della creazione di una lingua che potesse essere intesa da ognuno. “Scoprimmo che il tessuto sonoro di una lingua è un codice, un codice emotivo, testimone delle passioni che l'hanno forgiato”¹⁹. Le lingue scelte erano il greco antico e l'avestico, da cui Ted Hughes creò una nuova lingua, l'Orghast²⁰, che era capace di trasmettere questo codice emotivo. La seconda sfida del gruppo era quella di “misurarsi con il potere dei miti”²¹, cercando di scoprire “la realtà che si nasconde dietro alla favola” e che possa essere avvicinata alle semplici azioni quotidiane. La terza sfida era quella di “lasciare che il mondo esterno – gente, luoghi, stagioni, ore del giorno o della notte – agisse in modo diretto sugli attori”²². Gli attori dovevano entrare in contatto vivo e concreto con gli spettatori, perché, come dice Brook, grazie a questo contatto “il teatro diventa vita in una forma concentrata”²³. La forma teatrale creata in questo modo era adatta a dire e far vedere tutto quello che le parole e gli schemi culturali non potevano trasmettere.

Negli ultimi decenni, la carta dell'Europa è cambiata molto dal punto di vista culturale. Le grandi città europee stanno diventando multietniche e multiculturali. Nord e Sud si stanno avvicinando sempre di più e, nel campo del teatro, si sono formati molti gruppi appena conosciuti che cercano la loro strada in questo contesto culturale. In Italia, per esempio, il “Teatro delle Albe”, che nel 1986 ha scoperto che la Romagna è “africana” e ha cominciato un lungo lavoro di collaborazione e di ricerca con gli emigranti senegalesi. Il “Teatro di Nascosto” di Annet Henneman, che lavora soprattutto con rifugiate curde. Il “Teatro Zero” di Giorgio de Gasperi che, dopo un lungo periodo passato in Bosnia Erzegovina, sta completando il suo itinerario in diversi paesi europei, un lungo viaggio di ricerca di una forma ludica d'incontro interculturale e, quindi, la festa teatrale interetnica. Questi gruppi lavorano in diretto contatto con rifugiati, emigranti ed orfani, e cercano di creare nuovi linguaggi adatti ad aprire il segreto mondo dell'essere umano.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. Brook, *op. cit.*, pp. 101–104.

²¹ Brook, *op. cit.*, p. 120.

²² *Ibid.*

²³ Brook, *op. cit.*, p. 106.

Bibliografia

- Barba, Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Borges, Jorge Luis, *La ricerca di Averroè*, in Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 89–100.
- Brook, Peter, *Il punto in movimento. 1946–1987*, Milano, Ubulibri, 1987.
- Lehmann, Hans-Thies, *Posztdramatikus színház*, Budapest, Balassi, 2009.
- Meldolesi, Claudio, “La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più”, *Inchiesta*, 14.63–64, 1984, pp. 85–109.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaia scienza*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1991.
- Rilke, Rainer Maria, *Scritti sul teatro*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- Taviani, Ferdinando, “Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte”, *Teatro e Storia*, 1.1, 1986, pp. 25–75.
- Turner, Victor, *Dramma e riti di passaggio, lo svago e il lavoro. Saggio di simbologia comparata*, in Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 49–115.
- Wessely, Anna, *A kultúra szociológiai tanulmányozása*, in Wessely Anna (a cura di), *A kultúra szociológiája*, Budapest, Osiris, 2003, pp. 7–27.
- Williams, Raymond, *Culture*, in Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 76–82.

Daniel Vázquez Touriño (Brno)

MÉXICO Y EL VECINO DEL NORTE EN EL TEATRO DE CARBALLIDO



La prueba irrefutable de que el mundo dramático carballidiano se puede ordenar sobre coordenadas referidas a la clase social es el hecho de que este autor editara en 1985 la colección *Teatro para obreros*. En la introducción a ese tomo afirma que “un drama francamente resuelto en términos de comunicación *natural* con la clase obrera” es aquel en que “lenguaje, pensamiento y trama, sin limitarse ni esforzarse demagógicamente, coinciden con interés, y gusto y espectro cultural de esta clase”¹.

La docena de piezas en las que Carballido enfoca ese ente social llamado clase obrera mostrando cómo sufre a menudo la imposición de una mirada ajena, que se superpone y ahoga su propia tradición y necesidades específicas, modifican la perspectiva del espectador de maneras diferentes.² En el primer gran grupo está el teatro que enfoca diversos problemas de la sociedad mexicana contemporánea, basados en la desigualdad económica dentro del propio México en piezas como *Un pequeño día de ira* (1962) o *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (1964). Por otra parte, las piezas que analizaremos aquí enfrentan la influencia de los EEUU sobre esos problemas. Finalmente, en fechas más recientes, la posición de la mujer en esa situación de desigualdad es el tema de obras como *Engaño colorido con títeres*, *La prisionera* (ambas de 1995) o *Vicente y Ramona* (2000), estudiadas en Vázquez Touriño (2009 y 2010). El otro gran grupo lo forman los grandes *collages* que se muestran en los “dramas históricos”³, que ofrecen una nueva perspectiva, no ya de las relaciones sociales, sino de la historia y del ser mexicanos.

La estructura social que este teatro denuncia es, básicamente, la del autoritarismo y paternalismo de la oligarquía mexicana, y se manifiesta en múltiples fenómenos como la corrupción de las instituciones, la falta de justicia, el clasismo, el desigual reparto de riqueza, etc. La denuncia de estas realidades está presente en

¹ Emilio Carballido, *Teatro para obreros. Antología*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 5.

² Se encuentra una justificación estructural de esta división en nuestra tesis doctoral inédita (Daniel Vázquez Touriño, *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008). Un acercamiento distinto al conjunto de las obras de carácter social de Carballido es el de Jacqueline E. Bixler, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2001. (Título original: *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido*; traducción de Ana Koriati.)

³ Jacqueline E. Bixler, “Historia, mito e imaginación constructiva en los dramas históricos de Emilio Carballido”, *Literatura mexicana*, 2.2, 1991, pp. 353–368 y Bixler, *Convención y transgresión... cit.*

la mayoría de la producción de Carballido, pero en algunas piezas, como *Un pequeño día de ira* o *iSilencio, pollos peleones, ya les van a echar su maíz!*, la acción de los personajes se encamina a eliminar esta situación de injusticia, siquiera pasajeramente, y el cambio de perspectiva que Carballido promueve con el uso de técnicas brechtianas busca identificar al espectador con dicha acción revolucionaria. La nueva perspectiva que se abre deja entrever otra estructura que refleje la verdadera naturaleza del pueblo y no la de los gobernantes, y esta visión ha de persuadir al espectador de la necesidad de adoptar una actitud distinta ante la estructura que lo oprime.

México y el vecino del norte

En las dos piezas que se estudian a continuación, la intención de denuncia social y política es tan evidente como en las de la etapa anterior y el uso de técnicas épicas que caracterizaba a aquellas sigue siendo destacado, pero las diferencia el hecho de que el mensaje de denuncia en estas no se expresa de forma didáctica, por lo que los recursos brechtianos se disuelven en una dramaturgia más simbólica y sugerente que dialéctica y directa. Destaca en ambas un cierto desencanto (quizá producto de los sucesos de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco de la capital mexicana) y un énfasis en la importancia de la actitud individual en el compromiso con los problemas colectivos. La razón por la que la responsabilidad se desplaza ahora del grupo al individuo puede fundarse, paradójicamente, en la conciencia de que las fuerzas que determinan la injusticia son demasiado grandes como para poder ser modificadas por puntuales alzamientos populares como los que se proponían en *Un pequeño día de ira* o *iSilencio...*! Esto no impide, sin embargo, que se exprese una clara denuncia a lo que se considera causa principal del mantenimiento de la desigualdad – la intervención del vecino del norte –, lo que ocurre es que ya no se espera que el pueblo, tras comprender la exposición didáctica de dichas causas, sea capaz por sí mismo de modificarlas. En este sentido, las dos obras de denuncia social que se estudiarán a continuación enlazan con el existencialismo que predomina en las farsas carballidianas, por cuanto la crítica que en ellas se muestra busca modificar la visión del individuo más que la de cierta capa de la sociedad.

Acapulco, los lunes, obra escrita en 1969, denuncia la degradante situación de los centros turísticos como el del título, donde la masiva afluencia de dinero extranjero obliga a los nativos a prostituirse (en los sentidos propio y figurado) para mantener un lugar de recreo que responda a las expectativas de quien trae consigo la riqueza. El propio título señala lo que hay detrás del esplendoroso centro de recreación: el Acapulco que los turistas – y muchos mexicanos – no quieren ver, y que cinco días a la semana está poblado por “los raros, los descartados, los nativos, los pobres”⁴, que son el producto de los dos días a la semana en que los turistas

⁴ Emilio Carballido (ed.), *Acapulco, los lunes*, Monterrey, Sierra Madre, 1969, p. 44.

disfrutan de experiencias extraordinarias que les permiten sobrevivir sus aburridas e higiénicas rutinas.

Dos jóvenes estadounidenses, Myra y Alvin, deciden escapar definitivamente de su rutina estéril para conocer el verdadero Acapulco, el que está más allá de lo que el turista normal ve, con el objetivo de conocerse a sí mismos y tener experiencias interesantes, “como... in the movies, película, aventura...”⁵. Allí conocen a Lucio, un joven “desprovisto de escrúpulos e ilusiones”⁶ que dejó su pequeño campo para vivir de lo que pudiera sacar de los turistas en Acapulco, y que ahora se dedica al timo y la prostitución. Myra y Alvin siguen fascinados a Lucio en sus correrías, llegando este a mantenerlos económicamente, hasta que, cuando descubren la ilegalidad de los ingresos del “padrote”, temiendo que puedan acusarlos a ellos también, deciden entregarlo a la policía. Dauster interpreta de la siguiente manera la acción: “El trauma de verse envueltos en el verdadero Acapulco [...] provoca que todos se den cuenta [...] de qué cosa son. Pero con una moral de conveniencia, a Lucio le echan toda la culpa” aunque él “tuvo por lo menos el valor de reconocerse por lo que era”⁷. En efecto, los jóvenes aventureros se ven forzados a quitarse la máscara, porque su diversión de *outsiders* no tiene nada que ver con la dura realidad de Lucio.

Pero Carballido va mucho más allá de lo que podría significar este argumento de drama de caracteres, puesto que, como el mismo dramaturgo explica en una carta a Margaret Peden, Lucio “is pushed to his conduct by a general situation, pushed by that attitude that poor countries adopt in order to receive foreign currency in the form of tourists; they convert their countries into brothels”⁸.

El grupo de turistas “es caracterizado de modo colectivo [...]. Los personajes turistas son ricos, entrados en años, bobalicones, y desesperadamente ávidos de emociones. Su carácter amorfo es acentuado por sus apariciones casi exclusivamente en forma de coro”⁹. Margaret Peden los interpreta como “a kind of Greek chorus”¹⁰, y Bixler opina que “la voz colectiva de los turistas comunica su persecución hedonista de placer y crea a la vez un efecto irónico al parodiar el coro de la tragedia antigua para destacar la superficie del drama sobre sus matices trágicos”¹¹. Lo cierto es que el coro no glosa ni comenta la acción, sino que proporciona “datos” externos que ayudan a interpretar la situación global en que se mueven los personajes de parecida forma a como lo hacían los carteles del teatro épico. Al mismo tiempo, las apariciones del coro de turistas relajan los momentos de tensión dramática – como las canciones que utilizaba Brecht. Es cierto que los datos que ofrecen no son estadísticos, como en *¡Silencio...!*, sino más bien “espirituales”, pero no ca-

⁵ Carballido, *Acapulco... cit.*, p. 52.

⁶ Frank Dauster, *El teatro de Emilio Carballido*, en *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, México, SepSesentas, Secretaría de Educación Pública, 1975, p. 152.

⁷ Dauster, *op. cit.*, p. 158.

⁸ Margaret Peden, *Emilio Carballido*, Boston, Twayne Publishers, 1980, p. 113.

⁹ Bixler, *Convención y transgresión... cit.*, p. 98.

¹⁰ Peden, *op. cit.*, p. 113

¹¹ Bixler, *Convención y transgresión... cit.*, p. 98.

be duda de que la historia de Lucio y los amigos norteamericanos adquiere su significado en un contexto económico-social gracias a estos comentarios del coro:

TODOS. — Aquí es muy excitante.
 UNO. — El muchacho en la playa da servicio especial.
 TODOS. — Excitante.
 UNO. — El muchacho del bar puede subir al cuarto.
 TODOS. — Excitante.
 UNO. — Salen baratos los muchachos.
 — Las putas, en mi hotel, pueden subir al cuarto.
 — Aquí las putas salen muy baratas, y son bastante limpias.
 — No son exactamente de color.¹²

Myra y Alvin, aunque se creen distintos, son en realidad la imagen paradigmática del resto de los turistas, y la forma en que ellos “piously protest the source of his generosity [de Lucio] but willingly accept its practical rewards”¹³ es exacta representación de la actitud que intenta ver un Acapulco donde los fines de semana son eternos y “siempre anochece en sábado y amanece en domingo para el brunch en la alberca, para el trago en la playa”¹⁴. Esta ceguera – si no hipocresía – está presente desde la primera escena, en la que un tigre escapado durante el rodaje de una película ataca a un niño y Alvin reacciona como si todo formara parte de un espectáculo: “Yeah, the poor thing. Gee, horrible, he got blood all over. I wish I had a drink. [...] ¡Un tigre suelto! That’s fantastic! Tengo que escribir una carta a casa, ¿eh? (*Bebe*) «Ayer salí a la selva un rato y un tigre amarillo casi me come. Se come un niño instead». Wow!”¹⁵

Pero donde más clara se muestra la distancia entre el Acapulco real y el que los turistas quieren ver, donde Carballido refleja más rotundamente el precio que México paga por tener Acapulco, es en la escena del Día de Muertos. Lucio lleva a sus compañeros a visitar el cementerio donde está enterrada su familia, y la acción discurre entre turistas fascinados que no comprenden nada y nativos que muestran su devoción a la vida rindiendo culto a la muerte.¹⁶ All, en lo que debería ser ambiente de tradición y espiritualidad, Lucio (que, significativamente, no es

¹² Carballido, *Acapulco... cit.*, p. 11.

¹³ Peden, *op. cit.*, p. 114.

¹⁴ Carballido, *Acapulco... cit.*, p. 11.

¹⁵ Carballido, *Acapulco... cit.*, p. 6.

¹⁶ La muerte “está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. [...] Nada más opuesto a esta actitud que la de europeos y norteamericanos. [...] Una civilización que niega a la muerte, acaba por negar a la vida”. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 68–70. Estas palabras de Octavio Paz arrojan una luz definitiva sobre esta escena, la más importante de la pieza. Al contrario de lo que piensa Bixler (*Convención y transgresión... cit.*, p. 107), *Acapulco* no denuncia la involución de la sociedad en su conjunto, sino de ese modelo de sociedad que representan los turistas y que los mexicanos tratan de imitar y favorecer, olvidando sus raíces (Lucio olvida dónde está la tumba de su abuelo) y su esencia animal (simbolizada en el personaje de Liuba).

capaz de recordar cuál es la tumba de su abuelo) encuentra a dos amigas de la infancia que ahora son prostitutas en Acapulco:

MYRA. — ¿Fueron tus vecinas?
LUCIO. — Sí, no me acordaba.
MYRA. — ¿Ya no viven aquí?
LUCIO. — No. Ahora son putas.
MYRA. — Son bonitas...
ALVIN. — Son muy jóvenes...
MYRA. — ¿Cómo se llaman?
LUCIO. — No me acuerdo.¹⁷

Toda esta escena indica que el tono amargo de la obra no está provocado, como supone Peden (1980, 116), por “the insolubility of the vicious circle victimized – victimizer”, como si de un inapelable castigo divino se tratara, sino por la evidencia de que el mexicano se siente obligado a traicionarse persiguiendo una riqueza que solo acarrea vaciedad. El amargor de Acapulco, los lunes, condensado en el fragmento que se ha reproducido, es el que Octavio Paz define con estas palabras: “La porción desarrollada de México impone su modelo a la otra mitad, sin advertir que ese modelo no corresponde a nuestra verdadera realidad histórica, psíquica y cultural sino que es una mera copia (y copia degradada) del arquetipo norteamericano.”¹⁸

En efecto, la oposición de los dos arquetipos recorre toda la pieza, formulada en la oposición entre el Acapulco que se exhibe y el que se oculta, siendo este el único que le queda a los mexicanos. Estos emulan a los turistas del norte, e intentan crear para ellos un mundo que corresponda a unas ficciones con las que evadirse de su realidad cotidiana, realidad que en ningún modo puede suponer la realización del ser humano.¹⁹

Pero todo esto ha de representarlo el dramaturgo dramáticamente, y el elemento teatral de que se sirve Carballido para señalar la copia degradada en que se convierte Acapulco los lunes es el uso de la lengua inglesa en la representación. La aparición de este idioma se convierte en símbolo de la prostitución, y si Myra y Alvin hablan español es porque se creen distintos a los demás turistas, pero el español que hablan Myra y Alvin no pasa de ser un “decorado” para sus diversiones.

La denuncia de Carballido alcanza matiz político cuando el comisario de policía habla un inglés perfecto con la rica turista a la que Lucio ha robado, según acusan Myra y Alvin:

¹⁷ Carballido, *Acapulco... cit.*, pp. 40–41.

¹⁸ Paz, *op. cit.*, p. 322.

¹⁹ Compárese la frustración por su vida cómoda y segura que expresa el coro de turistas en sus dos primeras intervenciones con la comparación que hace Octavio Paz de la sociedad tradicional mexicana y la tecnológica norteamericana (Paz, *op. cit.*, pp. 22–28). Es especialmente apropiada para la pieza que aquí se estudia la idea de que la sociedad norteamericana “niega la vejez y la muerte, pero inmoviliza la vida”.

MYRA. — Ella no habla español. Si quiere que hablemos nosotros...

COMISARIO. — Good afternoon, miss. This is the police station speaking. We are informed that you were robbed by a man called Lucio Coronado.²⁰

Si bien el mensaje no es tan didáctico como en obras anteriores, es fácil deducir, atendiendo a la forma en que el inglés se usa en la pieza, que las instituciones fomentan la “copia degradada” que sufren personajes como Lucio.²¹

La obra concluye con dos escenas claramente antitéticas que aportan una punta de esperanza a tan amargo mensaje. En la cárcel, Lucio encuentra a un preso malherido por el maltrato policial. Para desinfectar la herida, Lucio le pide a otro preso la botella de aguardiente de que está bebiendo, pero este se niega a dársela y luchan hasta que Lucio se la arrebata. Con el aguardiente y succionando con la boca, Lucio desinfecta la herida. El otro preso se disculpa, “No es que uno sea, es que lo vuelven”, a lo que Lucio contesta “Se vuelve el que quiere”²². En esta respuesta y en el rechazo tajante que a continuación muestra a los regalos que le envían Myra y Alvin se observa la dignidad de Lucio que, consciente de su posición (es decir, prostituido pero no alienado), es capaz de conservar unos principios.²³

Frente a la cárcel y la violencia de quienes viven el lunes de Acapulco, la escena que cierra la obra muestra la despreocupación de quien disfruta el fin de semana: Myra, Alvin y Liuba se reencuentran tras una temporada sin verse, y cierran el espectáculo con un coro alucinado que ya no podrá engañar al espectador que ha visto Acapulco, los lunes (*Acapulco*, 59–60):

Entra música.

ALVIN.— ¿Mint Julep? ¿Black Russian? ¿Dry Martini? ¿Deep Ocean?

ALVIN, MYRA, LIUBA y algunos TURISTAS.— ¿Coco fizz? ¿Bloody Mary? ¿Gin and Tonic? ¿Tom and Jerry?

Aparecen muchísimos adornos, luces de colores, movibles, neón, adornos de fiesta o de cabaret.

(ALVIN, MYRA, LIUBA y los TURISTAS cantan).

Gin Rickey, Grass Hopper,
Old Fashioned, Silk Stockings,
Planter's Punch, Whiskey Sour,
Dry Manhattan, Golden Hour.
[...]

²⁰ Carballido, *Acapulco... cit.*, p. 54.

²¹ Los únicos personajes de la pieza que no entienden inglés son una pareja de turistas del Cono Sur, con los que Carballido señala la ruptura de México con la tradición hispana.

²² Carballido, *Acapulco... cit.*, p. 57.

²³ Bixler interpreta esta escena de manera absolutamente contraria, enfatizando la siguiente respuesta del preso: “Te digo que nos vuelven. Yo estoy aquí por culpa de unos cabrones\dots ¿Crees que por mi gusto soy lo que soy?” Carballido, *Acapulco... cit.*, p. 58. La profesora americana desprende de esta réplica que “esta es claramente la otra cara del optimismo presente en las obras de carácter fantástico de Carballido, donde imaginación y voluntad poderosas producen los cambios más disparatados. En *Acapulco, los lunes* la premisa implícita es que somos incapaces de cambiar nuestra situación, y por tanto debemos adaptarnos lo más que podamos a la sociedad en que vivimos”. Bixler, *Convención y transgresión... cit.*, pp. 106–107.

Acapulco Sour
Acapulco Sling
Acapulco Blossom
Acapulco Gin
Acapulco Collins
Acapulco Fizz
¡Acapulco! ¡Acapulco! ¡Acapulco!
¡Acapulco!
TELÓN

Al distanciamiento que pueda producir este coro ritual se añade el que siente el espectador al introducirse en la acción de la mano de Alvin y Myra. Lejanos al México del espectador por su lenguaje y por su forma de mirar las cosas, en su afán por comprenderlo todo, los jóvenes preguntan y se sorprenden continuamente, como si la vida cotidiana de Lucio fuera una suerte de ceremonia mágica donde actúan fuerzas desconocidas. Además,

Carballido ayuda al público a distanciarse psicológicamente del foro, no sólo mediante lo absurdo de las situaciones y la exageración de los personajes, sino también mediante su retrato antiilusorio de las acciones y la ambientación. El autor le imprime a la obra un ritmo veloz presentando en rápida sucesión una serie de escenas breves y manteniendo la técnica escénica lo más simple posible.²⁴

El resultado es que la mirada del público mexicano siente también la cotidianidad de Lucio como algo separado de la suya, de forma que puede juzgarla con mayor libertad. Ahora que ya ha visto el verdadero funcionamiento del paraíso tropical, el público ha de verse representado en Lucio, y no puede dejar de sentir desasosiego ante las réplicas de los turistas.

Ceremonia en el templo del tigre, escrita en 1983, se puede considerar en cierta manera la fusión de los planteamientos de *Un pequeño día de ira* y *Acapulco, los lunes*, puesto que acierta a enlazar las facetas comunitaria e individual de los conflictos sociales. Al igual que en *Un pequeño día de ira*, Carballido muestra en escena la posibilidad de subvertir el orden impuesto con un arranque de voluntad popular; pero, como en *Acapulco, los lunes*, en esta última pieza de teatro social contemporáneo se destaca la insoslayable presión que factores externos al sistema oligárquico mexicano ejercen para mantener la injusticia, al tiempo que subraya como decisiva la actitud individual ante la presión de dichos factores externos.

El factor externo que se añade aquí a la lucha de *Un pequeño día de ira* ha sido ya observado por Sandra Cypess:

Previously, the Mexicans, either as oppressors or oppressed, had faced each other, as in "Un pequeño día de ira"; [...] the oppressor had been working within the patterns of the internal patriarchal system. The new actors on the scene are foreigners

²⁴ Bixler, *Convención y transgresión... cit.*, p. 101.

who interfere within the configurations of the power struggle to determine which side should prevail.²⁵

Comparándola con *Un pequeño día de ira*, Bixler hace notar que la trama de *Ceremonia* “es mucho más desarrollada y compleja”: “Trata los ritos de iniciación que ha de enfrentar un adolescente, y simultáneamente la lucha social entre la población indígena y sus opresores *mestizos* y la presencia omnimoda – cultural, económica y militar – de Estados Unidos en todo Centroamérica y, por extensión, el llamado Tercer Mundo.”²⁶ Esta complejidad deriva de la densidad de símbolos de carga política que se amontonan a lo largo y ancho de la pieza. Siendo la trama en sí sencilla, cada una de las trece escenas en que se divide el acto único conlleva un mensaje ideológico más o menos encubierto, como se verá con un breve análisis de la estructura de la obra.

Ya en la primera escena, como señala Bixler “Eugenio despierta literal y figurativamente al mundo masculino de la violencia cuando un brutal duelo (entre bastidores) hiere la noche”²⁷. Pero en esta escena hay más: el joven Eugenio comienza la obra con un cierto sentido de la justicia adquirido en casa de sus abuelos que su padre y el sistema caciquil se encargan de embotar:

EUGENIO: Uno trae pistola, el otro no.

JULIÁN: De cualquier modo, es cosa de ellos. Duérmete. ¿Ves? Ya no pasa nada.²⁸

La escena 2, mediante la conversación del joven protagonista con un amigo de su infancia, pone al espectador en antecedentes acerca de la situación de Eugenio y aclara algunos aspectos acerca de la estructura social de la zona. Conversando con Edgar, Eugenio habla, por una parte, de su infancia en la capital con sus abuelos, en un mundo totalmente distinto al que ahora tiene frente a sí. Por otra parte, Eugenio y el espectador descubren la omnipresencia de los “ejecutivos de la exportadora” y los soldados, que con Edgar, por ser hijo del Presidente Municipal, “son cuates”, mientras que a los indios “los echan”²⁹.

Esta brevísima pero efectiva descripción de las relaciones sociales entre pueblo indígena oprimido, opresor local e invasor se relaciona sin duda con la descripción de la escenografía. En ella han de predominar en todo momento las ruinas del Templo del Tigre³⁰, como presencia de la pervivencia de la base indígena de la población. Esta base indígena sobrevive a siglos de opresión, como muestra la siguiente acotación: “A los lados del templo, restos [...] de un pequeño templo barroco. Construido para anular al otro, quedan también sus ruinas, pero mucho más borrosas y faltas de énfasis que las del Templo del Tigre.” A este respecto, Bixler de-

²⁵ Sandra Cypess, “Changing Configurations of Power from the Perspective of Mexican Drama”, *Ideologies and Literature*, 2.2, 1987, p. 120.

²⁶ Bixler, *Convención y transgresión... cit.*, p. 251.

²⁷ Bixler, *Convención y transgresión... cit.*, p. 252.

²⁸ Emilio Carballido, *Ceremonia en el Templo del Tigre*, México, Plaza y Valdés, 1994, p. 21.

²⁹ Carballido, *Ceremonia... cit.*, pp. 26–27.

³⁰ Carballido, *Ceremonia... cit.*, p. 15.

fine la situación mostrada en esta pieza de la siguiente manera: “La clase gobernante de los mestizos valora y desea la cultura norteamericana – las bebidas mezcladas, las playas privadas, las hamburguesas – y menosprecia la cultura indígena hasta el grado de utilizar artefactos precolombinos para la práctica del tiro al blanco.”³¹

Las escenas 3 y 4 forman un conjunto que termina con estas significativas palabras de Julián, padre de Eugenio: “Lo que es mío, es mío”³². Estas dos escenas muestran, en efecto, hasta qué punto el cacique es dueño de todos los bienes y de todas las gentes. En la primera de ellas, Ileana, mujer de Julián y madre de Eugenio, denuncia a su marido la desaparición de una sábana. Para el lector es obvio que no falta sábana alguna y que la denuncia no es más que un abuso arbitrario de Ileana. Pero hay más aún; lo que enfurece al cacique no es la desaparición de la sábana, sino la posible relación sentimental entre el acusado y una criada. Así pues, la escena 4 es una brutal injusticia en la que Julián utiliza su poder para acentuar la opresión.

La escena 5 introduce un elemento de carácter fantástico cuyo valor simbólico es más sugestivo, quizá menos panfletario. El Hombre de Blanco que se aparece en las ruinas a Eugenio no habla claro, y el joven parece no comprenderlo. Este personaje fantasmal parece representar la “esencia pura” de México. Va vestido de forma mestiza, su ámbito es el Templo en ruinas y ve la realidad desde una *perspectiva* extratemporal, como desde dentro de un espejo.

Una vez expuesta la situación, la sexta escena pone en marcha la acción. Esta escena, central en la estructura de la pieza, es con mucho la más larga, y sin duda la más importante. Se desarrolla en la cantina del pueblo, el lugar de interacción social por excelencia. Se encuentran allí los tres representantes de la opresión local: Julián, el cacique, y sus amigos el juez y el Presidente Municipal. Contra ellos dirige sus coplas satíricas el Cantor, una suerte de juglar popular que personifica la conciencia del pueblo expresada en su arte sin compromisos:

[...] Les gusta hablar en inglés
con Reagan se hablan de tú,
si van al Templo del Tigre
dicen: “voy al jaguar yu”.³³

Los poderosos deciden entonces escarmentar al Cantor haciéndole creer que van a matarlo. Pero en ese ambiente de violencia e injusticia, el bardo no comprende que se trata de una broma y “madruga” a los tres en presencia de Eugenio.³⁴

Las cinco siguientes escenas suponen el rito de iniciación de Eugenio y la asunción más o menos forzada por parte de este de su papel de sucesor del cacique. La escena 8, por ejemplo, muestra la visita nocturna que la criada que antes “servía”

³¹ Bixler, *Convención y transgresión... cit.*, p. 256.

³² Carballido, *Ceremonia... cit.*, p. 34.

³³ Carballido, *Ceremonia... cit.*, p. 43.

³⁴ En Cypess, *op. cit.* se halla un interesante análisis de esta secuencia atendiendo a criterios como discurso de poder y de contra-poder.

a Julián rinde al joven. El nombre de la criada, Marina, también está cargado de simbolismo, por supuesto. En las escenas 10 y 11, Eugenio, aguijoneado por su intrigante madre, comete su primera injusticia caciquil al castigar a un vendedor por una supuesta ofensa a Ileana. La escena 12 ofrece un paralelo con la quinta: Eugenio, desgarrado por su conflicto interno entre lo que se espera de él y su conciencia de la injusticia, invoca al Hombre de Blanco en las ruinas. Este no aparece, y el drama está ya preparado para su final inconcluso.

La última escena de *Ceremonia en el Templo del Tigre* es la propia ceremonia. Lo que en principio debía ser una versión profanada de la danza original, realizada por los criollos y que incluso “vienen turistas a ver”³⁵, recobra ante los ojos del espectador su carácter ritual. Tal como había explicado Edgar en la escena 2, la ceremonia “era danza para hacer sacrificios humanos y... cosas paganas”, y por eso “ahora la hacemos nosotros”³⁶. Este *nosotros* se opone a los indios, y se refiere a los criollos, que con máscaras y trajes que imitan los originales profanan la danza igual que las estatuillas. Pero, al igual que el Templo está en ruinas pero aún en pie, así conserva la danza su esencia, indiferente a la profanación de los europeos y a las fotos de los turistas. Sin máscaras, sin baile, un grupo de campesinos irrumpe en el espectáculo para turistas y lo convierte en auténtica ceremonia.

Los campesinos, lanzados por el Hombre de Blanco desde el Templo, machetean a los danzantes-tigres y sacrifican en el altar al nuevo amante de Ileana y cacique “regente”, don Amado. Los turistas han huido y la representación en sí, merced a la sangre, que “debe verse como tal, abundantemente”³⁷, se ha alzado al plano de lo ritual. Ahora que todas las piezas de la alegoría han sido presentadas y que la emotividad ha llegado a su cumbre, es el momento de comprometer al espectador. Esa es la función del final inconcluso.

Cuando el grupo de campesinos ha rodeado a Eugenio y parece que el indeciso joven va a correr la misma suerte que sus congéneres, entra definitivamente en el juego de poder una fuerza que hasta ahora no había aparecido más que en los diálogos de los personajes: “Irrumpe un grupo de marines: los guía Marina. Vienen armados y en traje de combate, con lentes negros o de espejo, en el brazo, aplicada, la banderita de Estados Unidos.” El final inconcluso que compromete al lector consiste en que Eugenio, con la pistola en alto y junto al altar, “ha quedado exactamente en el centro”³⁸, entre ambos bandos combatientes. Antes de que estos se lancen al ataque se hace la oscuridad, de forma que el espectador no sabe en qué dirección dispara el joven.

A la vista de la multitud de símbolos de clara orientación ideológica que han aparecido en este breve resumen del argumento, no parece aventurado considerar que Carballido forma en el personaje de Eugenio una suerte de alegoría del pueblo mexicano o, al menos, de esa parte del pueblo que acude al teatro y que, presumi-

³⁵ Carballido, *Ceremonia... cit.*, p. 24.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Carballido, *Ceremonia... cit.*, p. 18.

³⁸ Carballido, *Ceremonia... cit.*, p. 87.

blemente, representa al segmento social que, al igual que Eugenio, tiene la posibilidad – y quizá el deber – de decidir acerca del futuro de México. Es probable que la terrible decisión ante la que se ve Eugenio sea en cierta forma la decisión ante la que estaba todo México en la época en que se escribió la obra, disyuntiva que se hizo después tanto más evidente en los sucesos del estado de Chiapas de principios de la década de los 90. Al igual que Eugenio, en 1983 es ya toda una generación de mexicanos la que se ha formado en unos valores que rechazan la injusticia racial y valoran la herencia indígena, al tiempo que disfrutan de una cómoda posición socio-económica que se basa en buena medida en la explotación del indígena.

Al igual que Eugenio, el espectador de esta pieza sabe que la situación de injusticia y opresión es insostenible (y la historia del alzamiento zapatista dio la razón a esta suposición), pero, al igual que el joven Zarco, teme perder sus privilegios y todo lo que “es suyo”. Lo verdaderamente dramático de esta disyuntiva, sin embargo, es la conciencia de que el único apoyo posible ante una probable explosión de ira que pretenda devolver la riqueza al pueblo es la de aquellos que “tienen que defender los derechos de sus paisanos, que son también los nuestros”³⁹. La escena que cierra la pieza es, por tanto, muy precisa: en el inminente combate entre opresores y oprimidos, Eugenio-México ha de situarse junto a uno de los dos bandos, sin compromisos ni subterfugios alibistas.

Conclusiones

La nitidez con la que Carballido ha captado la posición del criollo en México (y, por extensión, en América Latina) a finales del siglo XX es uno de los valores innegables de estas obras. Junto a esto, la densa red de símbolos y connotaciones sobre los que la obra está montada aporta profundidad al texto al tiempo que resta soltura a la representación. En el trayecto que va desde *Un pequeño día de ira* hasta *Ceremonia*, Carballido parece haber tomado conciencia del tipo de público que en realidad acude al teatro, y ha modificado el tono de sus piezas sociales de acuerdo al nuevo tipo de público para el que escribe. Consciente quizás de que al teatro solo acude gente ya convencida, después de *¡Silencio, pollos pelones!* decide dejar de apelar al público más popular para dirigirse, en *Acapulco, los lunes* y *Ceremonia en el Templo del Tigre*, a un espectador más culto y más habitual en las salas de teatro de la capital. El resultado es un texto mucho más serio y pesimista, carente de la festividad y sátira de las primeras piezas sociales, que hubo de abandonar, abrumado quizás por la magnitud de las fuerzas en juego.

³⁹ Carballido, *Ceremonia... cit.*, p. 42.

Bibliografía

Obras de Emilio Carballido

- Carballido, Emilio (ed.), *Acapulco, los lunes*, Monterrey, Sierra Madre, 1969.
 Carballido, Emilio, *Ceremonia en el Templo del Tigre*, México, Plaza y Valdés, 1994.
 Carballido, Emilio, “¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!”, *La palabra y el hombre*, 31, (julio-septiembre) 1964, pp. 509–571.
 Carballido, Emilio, *Teatro para obreros. Antología*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
 Carballido, Emilio, *Un pequeño día de ira*, en Emilio Carballido, *Felicidad. Un pequeño día de ira*, México, UNAM, 1972, pp. 61–96.

Estudios

- Bixler, Jacqueline E., *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2001. (Título original: *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido*; traducción de Ana Koriat.)
 Bixler, Jacqueline E., “Historia, mito e imaginación constructiva en los dramas históricos de Emilio Carballido”, *Literatura mexicana*, 2.2, 1991, pp. 353–368.
 Cypess, Sandra, “Changing Configurations of Power from the Perspective of Mexican Drama”, *Ideologies and Literature*, 2.2, 1987, pp. 109–123.
 Dauster, Frank, *El teatro de Emilio Carballido*, en Frank Dauster, *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, México, SepSesentas, Secretaría de Educación Pública, 1975, pp. 143–188.
 Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
 Peden, Margaret, *Emilio Carballido*, Boston, Twayne Publishers, 1980.
 Vázquez Touriño, Daniel, *Historia, sociedad y mujer en el último teatro de Emilio Carballido*, en Pierre Civil – Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...* (CD-ROM), Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
 Vázquez Touriño, Daniel, *La figura de Sor Juana Inés de la Cruz en el teatro de Emilio Carballido*, en Thomas Bremer – Suzanne Schütz (eds.), *Literature in Cultural Contexts. Rethinking the Canon in Comparative Perspectives 5th International Colloquium in Romance and Comparative Literature (Universities of Brno, Halle and Szeged)*, Halle, Martin Luther University, 2009, pp. 241–248.
 Vázquez Touriño, Daniel, *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

Hannah Hagedorn (Halle)

LA DISCUSIÓN DE UNA NUEVA IDENTIDAD DE AUTOR EN LA REVISTA DE TEATRO POPULAR *EL TEATRO CRIOLLO*



Este artículo se dedica a un fenómeno muy poco investigado de la historia cultural de la Argentina del comienzo del siglo XX. Se trata de las revistas del teatro popular que empezaron a salir a partir del año 1909 y tuvieron su punto culminante de publicaciones paralelas alrededor del año 1920. Con el fin de dar una breve introducción al tema me voy a concentrar en el caso de la primera revista encontrada de este tipo con el nombre *El Teatro Criollo*, que se publicó entre 1909 y 1912 en la ciudad de Buenos Aires. El importante papel que la revista tenía para sus productores pone de manifiesto muy claramente su relación con la innovación cultural de la época y la relevancia de una investigación futura más abarcadora de las revistas populares argentinas.

El Teatro Criollo forma parte de una colección entera de revistas populares argentinas y uruguayas, que se encuentran en la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín. Los números publicaban periódicamente piezas cortas de tipo trágico o cómico y novelas cortas sentimentales o románticas. La mayoría de estos textos se publicaron en la primera mitad del siglo XX en las grandes urbes de Uruguay y Argentina.

Los textos sentimentales, humorísticos y populares se ofrecieron en folletos de baja calidad y con precios accesibles a un público masivo proveniente de una nueva capa media urbana. Este público se conformaba de una parte considerable de inmigrantes puesto que alrededor del año 1910 un poco más de la mitad de quienes poblaban la ciudad de Buenos Aires había nacido en el exterior.¹

La inmigración masiva, patrocinada por el gobierno argentino, estaba acompañado de un proyecto de educación popular muy comprometido con la nacionalización de los recién llegados. La Ley de Educación Común del año 1884 garantizó la educación primaria para todos los residentes. Al mismo tiempo, la sociedad se desarrolló de modo acelerado a causa del crecimiento poblacional, la urbanización y la modernización.²

Todos estos cambios encontraron su expresión más cabal en la producción y el consumo de los medios de comunicación que crecieron paulatinamente de 1880

¹ Cfr. Torcuato S. Di Tella (ed.), *Argentina, sociedad de masas*, 2. ed., Buenos Aires, EUDEBA, 1965, p. 225.

² Cfr. Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 22 y ss.

a 1920: “del periodismo popular e informativo, los magazines tipo *Caras y Caretas* (1898), los libros para quiosco, a las primeras experiencias en cine mudo, radio y discos”, y también en otros géneros favorecidos por el nuevo público urbano; “como el tango, el sainete, el circo criollo y el folletín gauchesco”³.

Las revistas de teatro popular como *El Teatro Criollo* surgieron en el marco de estos cambios culturales y se nutrieron de la popularidad que gozaban los folletines gauchescos y el teatro popular urbano desde finales del siglo XIX. Cómo afirma la investigadora de la época Nora Mazziotti en un artículo sobre la colección:

El espectador que se había reído, emocionado o interesado con la pieza, necesitaba, además, tenerla, releerla, ya que ese teatro le brindaba información, posibilitara la indagación, la explicación sobre sí mismo y sobre la sociedad en que vivía. Además, le permitían acompañar el desarrollo teatral que él mismo había generado, incorporarse [sic] a él.⁴

Con el fin de informar sobre la vida teatral e intensificar la relación con el público lector, las revistas publicaron además numerosos textos periodísticos sobre el desarrollo teatral y textos comerciales, como eslóganes y publicidades.⁵

Sin embargo, a pesar de ser un producto comercial que respondía a las necesidades del nuevo público lector, el otro centro de atención, tal vez tan importante como el lector, era el autor de las obras de teatro publicadas. Casi todas las portadas de las revistas teatrales muestran las caras de los autores. Dentro de sus páginas, tanto en las obras de teatro como en los prólogos u otros textos de la crítica de teatro, distinguimos interesantes rasgos de la discusión sobre la nueva identidad del escritor profesional emergente.⁶

La posición predominante del autor de la obra prueba que las revistas teatrales tenían importantes funciones para una nueva capa de escritores profesionales, o “laburantes de la cultura”⁷ como los llaman Aníbal Ford y Nora Mazziotti. Entre las diversas actividades, fue sobre todo el periodismo lo que les permitió a estos miembros de una nueva generación de autores vivir de sus actividades literarias y culturales. Esta vanguardia se opuso a un concepto de escritor y poeta más antiguo y conservador pero todavía dominante en este tiempo, que David Viñas llama el “gentleman-escritor”. Éste era típicamente hijo de una familia decente, de doctores o generales, y por lo tanto pertenecía a la oligarquía política de su tiempo, que se

³ Aníbal Ford – Jorge Rivera, *Die Massenmedien*, en José A. Friedl Zapata (ed.), *Argentinien*, Tübingen und Basel, Horst Ermann, 1978, p. 319.

⁴ Nora Mazziotti, “El auge de las revistas teatrales argentinas 1910–1934”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 142.425, 1985, p. 79.

⁵ Mazziotti, *op. cit.*, p. 73.

⁶ Nora Mazziotti llama a estas discusiones sobre el rol del autor dentro del desenvolvimiento del teatro urbano las “marcas del autor”. Las aborda en su análisis de la revista de teatro *Bambalinas* (1918–1934). Mazziotti, *op. cit.*, pp. 82 y ss.

⁷ Este término se menciona en un artículo sobre el director y fundador de *El Teatro Criollo* José González Castillo y su relación con la cultura urbana del comienzo del siglo XX. Aníbal Ford – Nora Mazziotti, *José González Castillo: Cine mudo, fábricas y garçonieres*, en José González Castillo, *Los invertidos*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 82.

sentía cada vez más amenazada por los afanes de participación política de las capas medias y populares. El público lector del “gentleman-escritor” pertenecía también a sectores sociales altos y el medio de comunicación predominante era el libro, que el autor normalmente publicaba y editaba a cuenta propia.⁸

Por consiguiente los nuevos medios de comunicación, como las revistas de teatro, cumplieron dos funciones importantes para la nueva generación de autores: primero el de medio de distribución alternativo y segundo el de foro de comunicación alternativo. Por un lado, las revistas teatrales permitieron la publicación de obras y tuvieron éxito comercial dentro de un nuevo público lector. Por otro lado, confrontaron y discutieron un problema ideológico importante: la nueva identidad de autor.

En el momento en que la literatura dejó de ser una actividad de esparcimiento y diversión de sectores acaudalados y prestigiosos, era imprescindible una redefinición de las funciones y la posición del escritor dentro de la sociedad.⁹ Por consiguiente se puede decir que las revistas de teatro traspasan la función comercial y se conforman en una importante medida a partir de los problemas de identificación intelectual, artística y política de sus creadores.

Dentro de la revista *El Teatro Criollo* detectamos un procedimiento interesante de confrontar el problema de la nueva identidad de autor: la caricatura y el humor satírico relacionan la figura del autor con los estereotipos cómicos del inmigrante que encontramos sobre todo en el sainete criollo¹⁰.

Una caricatura famosa de los inmigrantes italianos era el Cocoliche. Esta figura trata de imitar la apariencia y forma de hablar del gaucho – el símbolo de la argentinidad arcaica y originaria frente los recién llegados. El efecto cómico se debe al fracaso de esta asimilación dada por una mezcla del español con el italiano y el traje ridículo.¹¹

Estas discusiones de nuevas identidades toman cuerpo muy claramente en la revista *El Teatro Criollo*. Por medio de ésta, se publicaron en la ciudad de Buenos Aires entre 1909 hasta 1912 catorce obras teatrales de doce autores diferentes. Casi todos de ellos eran recién llegados a la vida cultural de Buenos Aires, que utilizaron la revista para iniciarse como autores profesionales. La mayoría nació alrede-

⁸ Cfr. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964, pp. 259 y ss.

⁹ Cfr. Carlos Altamirano – Beatriz Sarlo, *La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos*, en Carlos Altamirano – Beatriz Sarlo (eds.), *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Ed. de América Latina, 1983, pp. 78 y ss.

¹⁰ El sainete criollo, como otros medios populares de entonces, mostraba los estereotipos de la sociedad argentina urbana. Para el investigador Osvaldo Pellettieri el sainete criollo se servía de la mezcla de lenguas y del escenario del conventillo, asilo de los pobres inmigrantes, para mostrar una “dimensión festiva” de la inmigración, borrando los problemas de xenofobia y exclusión social real existentes. Cfr. Osvaldo Pellettieri, *Babilonia de Armando Discépolo: Desintegración y Sainete*, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerma, 1999, p. 83.

¹¹ Cfr. Martín Rodríguez, *El inmigrante italiano y la gauchesca*, en Pellettieri (ed.), *op. cit.*, p. 22.

dor del año 1885 y por consiguiente tenía menos de 25 años cuando se publicó el primer número de *El Teatro Criollo*. Cuatro de las obras publicadas eran estrenos de sus autores.¹² Los dos directores José González Castillo y José de Maturana usaron esta revista para publicar sus propios sainetes criollos.¹³

Estos autores vivieron la primera década del siglo XX como tiempo de cambios acelerados en el ámbito profesional de sus actividades políticas y culturales. Por un lado, aprovecharon la influencia creciente del teatro popular en la vida cultural de Buenos Aires a causa de la costumbre de concurrir al teatro que los inmigrantes italianos y españoles habían traído de sus países de procedencia.¹⁴ Por otro lado, tenían que encarar los intentos de las elites culturales de entonces de expulsar a la cultura popular y sus productores del canon cultural nacional.¹⁵ Con el fin de defender su propio estatus social y sus posicionamientos ideológicos se sirvieron de la caricatura proveniente de otros medios populares.¹⁶

La caricatura de la figura del autor en *El Teatro Criollo* tenía tres funciones al servicio de la nueva identidad de autor: en primer lugar, ayudó a los autores a distanciarse de esta difícil identidad del autor profesional que todavía no estaba completamente aceptada por la sociedad y que significaba una existencia económica muy precaria. La percepción de la propia imagen caricaturizada permitía reírse de sí mismo y facilitó la percepción del nuevo papel social y sus diferencias del escritor tradicional.

En segundo lugar, la caricatura simplificó los atributos exteriores para crear una aparición homogénea, fácil de controlar que tranquiliza al espectador.¹⁷ La risa unánime estableció nexos de identificación fuertes con el grupo de lectores de la revista que se reconocieron en los defectos exhibidos del autor.

Al fin y al cabo, la caricatura descargó al autor de la responsabilidad por el contenido popular de la obra y atenuó la agudeza de la crítica política o social que ejecutaba por medio de su pieza. De este modo, la caricatura aparecía muchas veces para aliviar una crítica dura a la sociedad o una toma de partido decidida para las luchas sociales de ese tiempo.

¹² Véase Edmundo T. Calcagno, “La humilde verdad” (*ETC*, vol. 6); Tito L. Foppa, “La fábrica” (vol. 7); Vicente Martínez Cuitiño, “Rayito de sol” (vol. 3); Juan José de Soiza Reilly, “¿Hizo bien...?” (vol. 11).

¹³ Véase José González Castillo, “Entre bueyes no hay cornadas / El retrato del pibe” (vol. 1); José de Maturana, “Se alquila una pieza” (vol. 10).

¹⁴ Cfr. Mazziotti, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵ Cfr. Altamirano – Sarlo, *op. cit.*, pp. 97 y ss.

¹⁶ Otro medio que brindó imágenes caricaturizadas de los habitantes de Buenos Aires fue la revista *Caras y Caretas*. Se fundó en 1898 y se convirtió en uno de los éxitos más espectaculares de la historia del periodismo argentino. El “Semanario festivo, literario, artístico y de actualidad” acompañaba, durante su trayectoria desde 1898 hasta 1939, gran parte de los sucesos sociales, culturales y políticos de la Argentina. La revista contrató a dibujantes y periodistas diversos de alto rango intelectual como Cao y Mayol, Enrique Banchs, Cané, J. V. González, Julio Payró, Enrique Rodó, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga. Cfr. Alejandro C. Eujanian, *Historia de revistas argentinas: 1900–1950; la conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999, pp. 97 y ss.

¹⁷ Cfr. Rodríguez, *op. cit.*, p. 30.

Un ejemplo para las tres funciones de la caricatura lo encontramos en las tapas de la revista *El Teatro Criollo*. Algunas caricaturas son dibujos, otras son puestas en escena caricaturescas por medio de la fotografía. En unos casos resaltan los rasgos de la bohemia de las tertulias literarias. La ropa, el peinado y la expresión del rostro recurren al estereotipo del autor bohemio y periodista que vive en una situación social precaria. Por otro lado, las puestas en escena de los autores se corresponden con los contenidos de las obras y con sus protagonistas. En el caso de las piezas *Moneda Falsa* de Florencio Sánchez y *Entre bueyes no hay cornadas* de José González Castillo, los autores se presentan con cara oscura y hosca en sintonía con sus protagonistas.¹⁸

La imagen del bohemio ridículo también se dibuja en el prólogo de Vicente Martínez Cuitiño sobre la pieza política *La fábrica* de Tito Livio Foppa. Martínez Cuitiño describe al autor de esta obra política como típico bohemio de Buenos Aires, quien a pesar de su vagancia, su estilo de vida miserable y sus escapadas amorosas, fue exitoso como dramaturgo y periodista. Recurriendo al bagaje cultural de los lectores de *El Teatro Criollo* dice:

En su adolescencia Foppa viajó por Italia sin dinero y con fortuna; un amor de tempestad lo arrojó de nuevo a estas playas, sin brújula y con la cabeza enloquecida de aspiraciones. Intentó la ingeniería eléctrica y fracasó, porque, en realidad, no se puede aprender la ciencia de Marconi leyendo obras de Carducci.

Aunque el autor ha cambiado en esta nueva posición su traje miserable por “plastrones burgueses [y] levitones aristocráticos” no puede ocultar su verdadera identidad de descendiente italiano y bohemio vago y hedonista, que aunque ya no lleva la ropa de “gabán precario el aludo chambergo y la corbata que lo descollaba”, tiene la “cabeza de caricatura”¹⁹.

Esta descripción desvía la atención del lector completamente del contenido político de su pieza *La fábrica*, que critica la omnipotencia de un patrón frente a sus empleados y el fraude electoral del gobierno. Martínez Cuitiño admite al final de prólogo que “nada de todo lo dicho tiene que ver un comino con «La fábrica»”, pero pasa la culpa al autor Tito Livio Foppa. El primer prólogo, que era mejor que el presente, “lo había cogido en rehenes una caprichosa entre un libro de Mantegazza, titulado «Fisiología del placer» y la última caricatura de Dibgowsky.”²⁰

En la comedia *¿Hizo bien...?* el autor Juan José de Soiza Reilly trata de atenuar del mismo modo la agudeza de su crítica demoledora hacia la alta burguesía. En la

¹⁸ Estas dos piezas cortas ofrecen una imagen de los ladrones y estafadores del bajo fondo de Buenos Aires. En “Entre bueyes no hay cornadas” tres hombres del suburbio se desafían con un revólver por una mujer. Su temor a la policía los trae a partido. Esta cobardía contrasta con los protagonistas heroicos del drama gauchesco y crea un efecto cómico (*ETC*, vol. 1). La pieza “Moneda Falsa” trata de dos casos de estafa en el suburbio. A un hombre, que había sido ladrón, le imputan unos billetes falsos y un grupo de hombres se aprovecha de la credulidad y ingenuidad de un inmigrante italiano. El argumento diluye la oposición entre los inmigrantes y criollos presentando a los dos como víctimas de estafadores astutos y sin escrúpulos (vol. 2).

¹⁹ *ETC*, vol. 7.

²⁰ *Ibid.*

primera escena de la obra sale al escenario un niño canillita, vendedor ambulante de diarios, de seis años. Comienza con las palabras “Yo soy el autor de esta comedia. Soy chiquitito como una estrella y como un alfiler. A veces soy luminoso y otras veces pincho... Esta noche he nacido para el Teatro Nacional, sin saber si esta misma noche será mi velorio” y sigue luego: “salgo solamente para mostrarles a ustedes que soy chiquitito, y que por consiguiente, mi obra no es profunda ni está bien hecha. [...] A mi el periodismo no me da ni pan ni triunfo. Por eso he caído en el teatro, como un pajarito que cae del nido... Buenas noches señores.”²¹ Esta sustitución del autor por la figura popular del canillita crea vínculos estrechos con el público y al mismo tiempo libera el productor de la responsabilidad por el registro popular y el contenido acusador de la obra. La figura permite reírse de la situación social precaria del autor que intenta vivir del periodismo y del teatro popular pero afirma al mismo tiempo que a pesar de su pequeñez e insignificancia puede criticar a escondidas, “como un alfiler” que pincha, la situación del país.

Este artículo quiso ofrecer una breve introducción a una problemática de investigación interesante en relación con las revistas de teatro popular argentinas: la cuestión del autor profesional que emerge en la primera mitad del siglo XX en la Argentina urbana. Este enfoque destaca la relevancia de estas revistas en relación con los importantes cambios socioculturales de comienzos del siglo XX en la Argentina. Además, revela la relación conflictiva entre cultura popular y cultura oficial dentro de estas revistas.

La utilización de la caricatura del autor en *El Teatro Criollo* muestra la relación ambigua y conflictiva del autor popular frente a las elites culturales y frente a su público. Los autores se presentan de manera humorística al nuevo público y se ríen de las características más marcadas, que los distingue de las elites culturales de su época. De este modo, se alían con otros grupos sociales que todavía no han logrado afirmar su identidad en el país: el gran grupo de inmigrantes, sobre todo de los inmigrantes italianos, en busca de una nueva identidad nacional, y las agrupaciones políticas de los trabajadores y de la nueva clase media, como el anarquismo y el radicalismo, en busca de participación política.

Al mismo tiempo, utilizan las figuras cómicas de sí mismos para atenuar la radicalidad de esta crítica hacia la sociedad y distanciarse de los registros y medios populares que utilizan. Las imágenes del bohemio ajeno al mundo y del niño canillita, también se pueden leer como intentos de autodefinirse ante todo como un artista incomprendido por la sociedad, que intenta separarse de ella en una comunidad de autores. Queda por investigar, si a medida que la nueva identidad de escritor profesional se afirma, y los autores logran la aceptación y reconocimiento social, se transforma también el autorretrato del artista en las revistas teatrales. Éstas siguen siendo foros de comunicación para los autores unos veinte años más tarde, hasta que desaparecen junto con el fenómeno del teatro popular que los había promovido. Para continuar con esta pregunta es imprescindible un análisis más amplio de la colección de revistas de teatro.

²¹ ETC, vol. 11.

Índice bibliográfico de las revistas de *El Teatro Criollo* (ETC)²²

- González Castillo, José, “Entre bueyes no hay cornadas / El retrato del pibe”, *ETC*, vol. 1, 1909.
 Sánchez, Florencio, “Moneda Falsa”, *ETC*, vol. 2, 1909.
 Martínez Cuitiño, Vicente, “Rayito de sol”, *ETC*, vol. 3, 1910.
 Eneas Ríu, José, “Los pibes”, *ETC*, vol. 4, 1910.
 Pacheco, Carlos M., “Las Romerías”, *ETC*, vol. 5, 1910.
 Calcagno, Edmundo T., “La humilde verdad”, *ETC*, vol. 6, 1910.
 Foppa, Tito L., “La fábrica”, *ETC*, vol. 7, 1910.
 Novión, Alberto, “La tapera”, *ETC*, vol. 8, 1910.
 Pico, Pedro, “La seca”, *ETC*, vol. 9, 1911.
 De Maturana, José, “Se alquila una pieza”, *ETC*, vol. 10, 1911.
 De Soiza Reilly, Juan José, “¿Hizo bien...?”, *ETC*, vol. 11, 1911.
 Favaro, Ulises, “El panete”, *ETC*, vol. 12, 1912.
 Pico, Pedro, “Del mismo barro”, *ETC*, vol. 13, 1912.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz, *La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos*, en Carlos Altamirano – Beatriz Sarlo (eds.), *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Ed. de América Latina, 1983, pp. 71–105.
 Di Tella, Torcuato S. (ed.), *Argentina, sociedad de masas*, 2. ed., Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
 Eujanian, Alejandro C., *Historia de revistas argentinas: 1900–1950; la conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
 Ford, Aníbal – Mazziotti, Nora, *José González Castillo: Cine mudo, fábricas y garçonieres*, en José González Castillo, *Los invertidos*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, pp. 77–101.
 Ford, Aníbal – Rivera, Jorge, *Die Massenmedien*, en José A. Friedl Zapata (ed.), *Argentinien*, Tübingen und Basel, Horst Ermann, 1978, pp. 317–336.
 Mazziotti, Nora, “El auge de las revistas teatrales argentinas 1910–1934”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 142.425, 1985, pp. 73–88.
 Pellettieri, Osvaldo, *Babilonia de Armando Discépolo: Desintegración y Sainete*, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerma, 1999, pp. 81–95.
 Rodríguez, Martín, *El inmigrante italiano y la gauchesca*, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerma, 1999, pp. 17–33.
 Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1995.
 Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.

²² Las páginas de la revista *El Teatro Criollo* no están numeradas. Por eso la siguiente bibliografía tampoco incluye estos datos.

Vera Kérchy (Szeged)

PENTHESILEA AS A LIVING PUPPET:
CULTURAL DISPLACEMENTS
IN SÁNDOR ZSÓTÉR'S DIRECTION OF KLEIST'S PLAY



In my doctoral research I am comparing *performance* as a notion of Theater Studies and *performativity* as a notion of deconstructive theory. I problematize the practical use of the linguistic category of the “unsuccessful” performative in the field of empirical theater. Since performativity is not a phenomenal thing, it seems difficult to adopt it into the field of Theater Studies which relies essentially on reception-aesthetics with the aim to conceptualize the performative only as an intended, comprehended, accomplished performance located in the bodily act. Since intended, comprehended performativity is a paradox in deconstructive theory, I think that the challenge of Performative Theories for Theater Studies is to find the signifier's theatricality and the deconstructive event not in the phenomenal and recognizable stage-action but somewhere *else*.

Kleist's essay¹ of the marionette theater can be helpful, because in this essay physical and theatrical actions like fencing and dancing show up as allegories of different kinds of textual models – as Paul de Man claims in his *Aesthetic formalization*². All of these textual models – by “resisting intelligibility in varying degrees”³ – are ironically playing with the neoclassical concept of aesthetic formalization which can also be seen as a textual model. The neoclassical view that finds an artifact beautiful if matter dissolves into form, the harmonic unity of activity and passivity, of form and matter, of sensing and willing, can be seen as a textual model showing the performative as something that can be experienced, and referentiality as something we can absolutely get rid of. So the essay's ironic voice hints at the de Manian rhetorical theory that is established on the mutual exclusiveness of the performative and the cognitive, where cognitivism tries to adjust the performative violently to itself, while the performative, by slipping out of this, destabilizes the intelligibility of any utterance.

For example, the marionette's dance seems to achieve aesthetic formalization by being non-expressive, free of semantic function following the pure law of gravity and antigravity. In the field of rhetoric, this would be the pure manifestation of

¹ Cf. Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in Helmut Brandt (ed.), *Kleists Werke in zwei Bänden*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983, pp. 314–321.

² Cf. Paul de Man, *Aesthetic formalization: Kleist's “Über das Marionettentheater”*, in Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 263–290.

³ De Man, *op. cit.*, p. 276.

performativity, the cognition of the performative, the moment when hermeneutics corresponds to poetics. But the statement's seriousness concerning the marionette-dance turns out to be ironic when Herr C... mentions the invalid's dance as one more illustrative example for aesthetic perfection. Beside the mutilated man the marionette looks more like an uncanny than a graceful thing, "hanging and suspended like dead body"⁴ living at the expense of human life. The marionettes, on account of resembling the dancing invalids, fit "in a long series of mutilated bodies that attend on the progress of enlightened self-knowledge, a series that includes Wordsworth's mute country-dwellers and blind city-beggars."⁵ The injuries on the bodies unveil the ideology of aesthetic formalization, of aesthetic distance, which is "hiding the violence that makes [gracefulness] possible."⁶ The wounds show that the harmonic correspondence between cognition and performativity can only be managed by the violent concealment of pain and body. But we should take care "not to forget that we are dealing with textual models,"⁷ says de Man, whereby this violence is the violence of the signifier and the violence of cognition which is trying to fit performativity to itself by putting it under control. The zombie-feature of the marionette is the price paid for defacing the performative power of language by comprehending it.

The same logic can be found in the neoclassical idea of aesthetic education. To hand over grace as a technique requires that the technique be comprehensible. Schiller says that aesthetic education has to repeat the gracefulness of its object,⁸ that is – as we have seen – the harmonic unity of the form and the meaning, performativity and cognitivity, and this can be managed by imitation. Imitating a Greek statue is the best way to learn about grace. And in this very momentum of imitation we can find the ideology of aesthetic formalization. Mimesis forgets that its object is not essential; it is also a result of a performative project, since we can never escape the performative chain.

According to this – since imitation is the essence of drama – we have to be very cautious with Kleist's dramatic experiments. Grounded on imitation, drama could be the main example of aesthetic education, especially if it is a mimesis of a Greek beauty. After the marionette-essay we expect Kleist's drama to be an ironic one, just like the essay about romantic aesthetic theory was.

At first glance, *Penthesilea*⁹ imitates a Greek story as an ordinary neoclassical artifact. Its protagonist is graceful as a beautiful queen who can sing and dance nicely. But on the other hand she is full of violence – her story is about a very cruel war, which culminates in eating the enemy's body. These cruelties can be read as

⁴ De Man, *op. cit.*, p. 287.

⁵ De Man, *op. cit.*, p. 289.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Cf. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, Reclam, 1989.

⁹ Cf. Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, in Heinrich von Kleist, *Gesammelte Werke*, ed. by Ernst Sander, zweiter Band, Dramen II., Berlin, Aufbau-Verlag, 1955, pp. 5–145.

the wounds of the aesthetic distance, similar to the stories in the essay. But the story is not the only reason why *Penthesilea* can be read as an allegorical text; it also uses a highly poetic language, which makes it very anti-dramatic. Instead of being the certain mimesis of the actions, the character's lines are full of ambiguities and tropes. Instead of representing the actions of a fictitious world, the acts and the events inhabit the words. It seems as if the story had been directed by the metonymic correspondences of the words, embodying Kleist's theory from another essay, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*¹⁰. For example, the love-war story is possibly motivated only by the similarities of the words "Küsse" and "Bisse."¹¹

So, even the drama's language makes it difficult to stage by relying on mimetic traditions. A *mise en scène* by its nature doubles the imitative function of the drama: even if there is no text, just the stage action (referring only to itself) – for example running –, *mise en scène* is grounded on mimesis. That is why *Penthesilea* is a big challenge for directors: with its high rhetoricity it rejects being made the referent, the meaning of the *mise en scène*, in other words that of the process of signification. To make it a mimetic text, one should make the lines obvious: deprive the words of acts and events, and rejoin them with the physical movements, so that the words would only signify again. An intended direction would deface the speech acts, because staging the lines requires the understanding of the text and the performatives in it. So, in a mimetic direction the unsucceeded performatives which destabilize intelligibility already in the text – for example the request "Calm down!" ("Ruhe! / Ruhig!") that never effects calm – would be repaired, fit for the target as defaced comprehended performatives.

But as if Zsótér knew that the director "can not keep under control what he intends to represent,"¹² he tries to beware of staging intended performatives. The *mise en scène* does not illustrate the text. Neither the costume nor the set imitates the hypothetical referential dimension of the drama. Heiner Müller called *Penthesilea* an African drama because of its wildness, its resistance to European norms and western traditions.¹³ The scene where the Greek Amazon queen – becoming a German text-allegory in Kleist's drama – shows up on the Hungarian stage is also a barbarian scene: the set of Zsótér's direction is a reproduction of a famous Hungarian artwork, the *Feszty panoramic painting* (1894) representing the settlement of the Hungarians, which depicts many warriors, horses, shaman-rituals and fire. But we cannot see any other representation of this dynamic theme on the stage: there is no link between the painting and the very static *mise en scène*, and the settlement of the Hungarians does not relate to the Greek-German story in an inter-

¹⁰ In Brandt (ed.), *op. cit.*, pp. 307–313.

¹¹ "Küsse, Bisse, / Das reimt sich, / und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andre greifen." (2981–2983) Kleist, *Gesammelte Werke... cit.*, p. 142.

¹² Ervin Török, "Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái", *Apertúra. Film-vizualitás-elmélet*, 3.2, (Winter) 2008, in <http://www.apertura.hu/2008/tel/torok> (17/10/2009).

¹³ Cf. László Földényi F., *Heinrich von Kleist: a szavak hálójában*, Pécs, Jelenkor, 1999, p. 232.

textual way. Even the actor's behavior heightens the distance between the text and the painting, which they sometimes gaze at just like guests in a museum. On the one hand, as an entirely foreign element, the painting stands as a parabasis, diverting the meaning; on the other hand, as a background depicting "fighting" but without any movement, it drains the action, the event, from the actor's empirical body, incorporating it as an image that also freezes in the moment of the fight. Since a painting on a theatrical stage can only stand as an *ekphrasis*, it does not allow a direct view of the performative event, it is only the performative's trace that unfolds in front of us. With the performative's escape into the image's two dimension, the painting is a sequence of the allegoric disruption of the meaning and the signifying procedure.

In front of the painting, between its normal and its upside down version, the actors look like figures of a wax museum. Especially Orsi Tóth's Penthesilea, who is in Zsóter's direction an anorexic little girl with speech disorders, but no doubt she is also a graceful, auratic actress in a traditional way. Orsi Tóth's costume is a red sheet twisted very tightly around her skinny body. Although it has a dim allusion with the Greek toga, it does not really signify anything, neither the role, nor femininity, nor power. It arrests the body of the actress like a handcuff, like Nessos' poisonous cloak – the one Wordsworth described as the motion of the tropes.¹⁴ This figure with the protuberances of her body squeezed within cloth reminds us of Kleist's marionettes. But the immobility and the "dead pendulum of the [...] limbs"¹⁵ recall the effects of gravity on puppets rather than the marionette's levity, the antigravity attained through suspension. The aesthetic coherence of harmonic beauty is also marred by the way the actress pronounces her lines, more like an amateur than a professional artist, which, along with her speech disorder, focuses our attention on the body, the injured body from the Wordsworthian allegory, that is the body of the text. Orsi Tóth as a marionette hanging out of function on the wall fits in the series of the romantic allegoric figures bearing the wounds of ideology.

The text is left in its highly rhetoricized form. The direction does not repair the drama's unsucceeded performatives by playing them out; for example, there is not any calming down in the actor's play after the dictation "Calm down!" similar to the behavior of the drama's figures. But the drama's unsucceeded speech acts are not the only ones the actors do not play out. They also reject representing the actions of the story, remaining located in the referential dimension of the text: for example, if the story tells us someone is running or fighting, the actor stands on the stage without any movement, repeating his or her lines without emotional intonation.

With the incompatibility of the meaning and the formal procedure, the naturalness of the meaningful scenery becomes suspicious, the correspondence between

¹⁴ Cf. William Wordsworth, *Essays upon Epitaphs*, in W. J. B. Owen (ed.), *Wordsworth's Literary Criticism*, London, Routledge, 1974, p. 154.

¹⁵ De Man, *op. cit.*, p. 289.

the signifier and the signified becomes questionable. The signifier's displacement frees the signifier from the referent, which has been attached to it by violent cognition. But this happens without the illusion that the signifier would unfold absolutely meaningless in its pure version. What happens here is merely that the referent of standing, for example, is not where we would expect it (i.e. in the character's running), but somewhere else. And this "somewhere else", this unlocated referent, reminds us of the performative we cannot keep under control, of the function of "language [that] always refers but never to the right referent."¹⁶

By comparing the marionette-essay to performance theories I was trying to prove that the ideology of aesthetic formalization and self-referential performance-actions are very similar to each other. When performance theoreticians speak of meaningless acts and movements, they use the features of marionette theatre without noticing that violence is the price to be paid for seeing a dance like this. Alluding to Kleist's essay, a performance meaning only itself appears to be a questionable textual model, just like Schiller's aesthetic formalization.

Zsótér's *Penthesilea* demonstrates how we can imagine a theatrical performance as an allegory of the aesthetic ideology, revealing, beyond mere grace, the violence paid for it, too. His direction seems to be a potential attempt at achieving Kleist's and de Man's ideas not only because it stages Kleist's *Penthesilea* in a way that bears similarities with the marionette-essay, but also because the *mise en scène* emphasizes the tension between performativity and referentiality, the tension which theater semiotics and performance theories try to conceal by focusing on the illusory binarity of body and language. Zsótér's *Penthesilea* does not look for performativity in physical movements like performances do, neither does it deny the performative's possibility to unfold like self-reflexive postmodern theaters do, thinking about language as the prison of representation. Instead of these, Zsótér's direction, by diverting the signifier – which in this case also means cultural displacement –, allows performativity to unfold as a suspicion, suggesting that the meaning is somewhere else.¹⁷

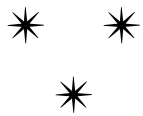
¹⁶ De Man, *op. cit.*, p. 285.

¹⁷ This text was proof-read by Patrick Alexander, here I would like to thank him for his profound work.

Bibliography

- De Man, Paul, *Aesthetic formalization: Kleist's "Über das Marionettentheater,"* in Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 263–290.
- Földényi F., László, *Heinrich von Kleist: a szavak hálójában*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- Kleist, Heinrich von, *Penthesilea*, in Heinrich von Kleist, *Gesammelte Werke*, ed. by Ernst Sander, zweiter Band, Dramen II., Berlin, Aufbau-Verlag, 1955, pp. 5–145.
- Kleist, Heinrich von, *Über das Marionettentheater*, in Helmut Brandt (ed.), *Kleists Werke in zwei Bänden*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983, pp. 314–321.
- Kleist, Heinrich von, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in Helmut Brandt (ed.), *Kleists Werke in zwei Bänden*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983, pp. 307–313.
- Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, Reclam, 1989.
- Török, Ervin, “Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái”, *Apertúra. Film-vizualitás-elmélet*, 3.2, (Winter) 2008, in <http://www.apertura.hu/2008/tel/torok> (17/10/2009).
- Wordsworth, William, *Essays upon Epitaphs*, in W. J. B. Owen – Jane Worthington Smyser (eds.), *The Prose Works of William Wordsworth*, 3 vols., New York, Oxford University Press, 1974, pp. 49–50.

LINKING CONTRASTS



SOUTHERN ENCOUNTERS
AND THE NORTHERN HERITAGE.
ÉDOUARD GLISSANT READING WILLIAM FAULKNER



In the Western universe, Rome has long been viewed as sitting on top of or at the centre of the world. For nearly 1000 years, beginning in Late Antiquity and ending with the discovery of New Worlds across the Atlantic, Rome was seen as situated in the middle of a universe created by God, based on the stabile natural coordinates of divine law and, of course, as written in Genesis 10, God's creation as represented and shown in an order of about seventy different peoples throughout the whole world, all of whom belong to the offsprings of Noah's sons: Sem, Cham and Japhet. But, in fact this order did not last for long, as we can read in the following paragraph: Genesis 11 tells the story of the Tower of Babel and ends with the beginning of a never-ending babel of voices (not only filling the streets of Toronto, as the example sentence found in the Leo dictionary).¹ Obviously this was the beginning for the dispersal of people and men all over the globe (Gen. 11,9) with consequences which, from a comparative point of view, are at least more promising than exhausting.² Although the debate in ancient, classical cosmology when the mapping of the world as a flat plain was decided in favor of its form as a globe, it took centuries to return to these conceptions, now – in early modern times – supported by mathematical modeling (Copernicus) and empirical observation (Galilei).

With this progress of knowledge and the growth of uncertainty of previously established systems of belief, the search for new orientations and coordinate systems had also been accelerated. West and East, North and South – until the twentieth century merely European orientation markers – have been expanded since then³ producing new spaces and margins, frontiers and *topi* of overlapping settings which recently have been termed by Arjun Appaduraj as representations of different "scapes": ethnoscapas, technoscapas, finanscapas, mediascapas and, last but not least, ideoscapas.⁴ Within the last ten years these concepts have been used to

¹ Cf. <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&p=CqhggSWkAA&search=Stimmengewirr&trestr=0x8001> (10/03/2011).

² Cf. George Steiner, *Errata. An examined life*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997, Chapter 7.

³ Cf. Dieter Richter, *Der Süden. Geschichte einer Himmelsrichtung*, Berlin, Wagenbach, 2009.

⁴ Cf. Rien T. Segers – Reinhold Viehoff, *Die Konstruktion Europas. Überlegungen zum Problem der Kultur in Europa*, in Reinhold Viehoff – Rien T. Segers (eds.), *Kultur. Identität. Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Rekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp,

describe five different dimensions which intermingle in concrete settings and actions of men and people all over the world, establishing a framework for connecting and debating input and data from everywhere and helping to understand or at least recognize differences, singularities and histories from different points of view – from everywhere in an interwoven pluralistic sense which fits better than the ideologically biased and empirically false so-called Huntington theses.⁵

In the course of this development the categories of North and South have been imported from Europe to the rest of the world and – in the same process – have also been questioned from everywhere. Although the European based model of North and South has been globalized and on the one hand become an obviously substantial fact, it has on the other hand become a sort of playing card – even Joker. As Astrid Arndt puts it:

The perception of a region as “northern” or “southern” has played a significant role in the development of cultural identities. As a major result of the Enlightenment’s urge to human self-reflection, the opposition between North and South has proven itself to be a dynamic historical presence, with both negative and positive connotations over time.⁶

With this concept of flexible coordination points in mind we should now go and see some Southern visitors from another South, more correctly: the Southern states of a Northern country. Here under Northern/Southern skies they look for their own Southern history represented and concealed, shown and hidden, spoken and kept quiet, even belied and destructed within the media and memory of the Northern world, which in the case of William Faulkner has itself been seen as a Southern one.

But in fact it is more: Édouard Glissant and some compatriots visiting the Southern states of North America, especially Louisiana and Mississippi at the beginning of the 1990s, search for traces of William Faulkner and their own black history: the history of the slaves, of violence and rape, of forced living and displacement, discrimination and contempt, and of the violence which makes these experiences and facts disappear. They look consciously for the signs in the fields and the streets in the American South, and – an experience and world of its own – within the novels and stories of William Faulkner. Glissant’s field report shows them attentive of both dimensions, the historical and the literary, and even a third one: for the visitors and observers examining the Southern experiences means to

1999, pp. 18f; Arjun Appadurai, *Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology*, in Richard G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fé, School of American Research, 1991, pp. 191–210.

⁵ Cf. Samuel P. Huntington, “The Clash of Civilizations?,” *Foreign Affairs*, 72.3, 1993, pp. 22–49; for criticism cf. Aurel Crossant – Uwe Wagschal – Nicolas Schwank – Cristoph Trinn, *Kultureller Konflikte seit 1945. Die kulturellen Dimensionen des globalen Konfliktgeschehens*, Baden-Baden, Nomos, 2009.

⁶ Astrid Arndt, *North/South*, in Manfred Beller – Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007, p. 387.

look at the Northern heritage. They intend to have a view at its forms and representations within the Southern sphere as well, especially in concern of a sphere, where relations and experiences are mixed and interwoven, constituting by this one form of Homi Bhabha's concept of "transparency"-texts:

Despite appearances, the text of transparency inscribes a double vision: the field of the "true" emerges as a visible effect of knowledge/power only after the regulatory and displacing division of the true and the false. From this point of view, discursive "transparency" is best read in the photographic sense in which a transparency is also always a negative, processed into visibility through the technologies of reversal, enlargement, lighting, editing, projection, not a source but a re-source of light.⁷

In his following sentence Bhabha even describes the skills that people, observers, and visitors need if they want to come to terms with the hidden and often covered experiences and meanings within power-laden situations the colonial and postcolonial societies and literatures are based on: "Such a bringing to light is never a provision; it is always a question of the provision of visibility as a capacity, a strategy, an agency but also in the sense in which the prefix pro(vision) might indicate an elision of sight, delegation, substitution, contiguity, in place of ... what?"⁸

But we all know that the progression to the concept of a modern world involves more than assigning and reflecting new coordinate systems. It has brought different experiences and processes of advancing personal freedoms and growing self-esteem, individual mobility and the right to choose, and not to forget: the equality of men all over the world. On the other hand, this development is associated with many losses, not the least to mention: the loss of a centre of the world, a single gravitational point to stand and establish a system of coordinates, and a loss of origin, of legitimation and hierarchical social order: *Ni dieu, ni maître!*⁹ as postulated since the late 18th century. At a third glance: modernity has increased the amount of violence and forced mobility, displacement and terror, discrimination and genocide that have gone beyond imagination or any previous experience.¹⁰ Immanuel Kant referred to the experience of losing the center when in 1795 he proposed his model for the law of nations in his small but famous text on "Perpetual Peace" by referring to the mathematical, geometrical properties of a globe and taking these as arguments for the basic equality of men all over the world: they are mobile, they are equal, consequently none of them (not a single group or person) has more legitimation than the other to be and to live and dwell where they are, so there can be no domination or suppression accepted within the relations of different people or groups. Men are forced to live together by law and by customs they have to estab-

⁷ Homi K. Bhabha, *Signs taken for wonders*, in Bill Ashcroft – Gareth Griffiths – Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London – New York, Routledge, 2006, p. 41.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cf. Max Weber, *Vom inneren Beruf zur Wissenschaft*, in Max Weber, *Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen. Politik*, Stuttgart, Kröner, 1992, pp. 311–339; Jospeh Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich, Diaphanes, 2011.

¹⁰ Cf. Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence*, London, Polity Press, 1991.

lish, legitimize and reform themselves. Of course, the way to get there is reason (“the use of reason”). As a basis for all human experiences and global consciousness, as a kind of regular norm for the interaction of men Kant claims a “right to visit” which all men have in common:

ein Besuchsrecht, welches allen Menschen zusteht, sich zur Gesellschaft anzubieten, vermöge des Rechts des gemeinschaftlichen Besitzes der Erde, auf der, als Kugel-fläche, sie sich nicht ins Unendliche zerstreuen können, sondern endlich sich doch nebeneinander dulden müssen, ursprünglich aber niemand an einem Orte der Erde zu sein, mehr Recht hat, als der andere.¹¹

Obviously there is some shadow against which Kant is arguing: ideologies of first possessions, of divine heritage, of domination and – contemporaneous to Kant and discussed by himself – the first models of modern racism: the justification of dominance and suppression, discrimination and contempt through naturalization of external factors such as the color of one’s skin, family bondages or his (or her) geographical (climatic) placement.¹² But it is not only prudence and reasoning which could lead people to these better, more human insights and even for Kant the choice for living together on the basis of equality and tolerance does not merely depend on reason or deliberate decision alone. It is nature itself which forces and enables men not only to live in different places but to become – just by this dispersion in space and time – an individual human being as proper and justified as everyone else elsewhere: “Indem die Natur nun dafür gesorgt hat, dass Menschen allerwärts auf Erden leben könnten, so hat sie zugleich auch despotisch gewollt, dass sie allerwärts leben sollten.”¹³ In fact, in Kant’s more skeptical than optimistic view these possibilities and abilities are the function, the result, and maybe the profit of men’s egoism, aggression and even tendency to war: as individuals and groups they are forced by their own affinity and entanglement into violence to separate and disperse and by this – as the Earth has the form of a globe – they are forced to go further and further until they find themselves to be neighbors again, which means that they have to come to terms with each other, to enter contracts and negotiations, business and exchange, to create lawful relations and cultural codifications even against their own will and even if these experiences and negotiations are the source of great frustration and even trouble and suffering. At this point we are already in the midst of Faulkner’s world, his “County” especially as it is described and as it appears in Glissant’s Faulkner lectures.

For Kant and the Age of Enlightenment there have been three forces or components which could or should enable men to live in communities without relying purely on suppression, discrimination or exploitation: first, Nature itself – a realm of needs and giving. Secondly, man himself – even if he or she might be seen as an

¹¹ Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, Stuttgart, Reclam, 1973, p. 36.

¹² Cf. Manfred Beller, *Climate*, in Manfred Beller – Joep Leerssen (eds.), *op. cit.*, pp. 298–304.

¹³ Kant, *op. cit.*, p. 44.

animal or, as Kant puts it: as “a people out of devils.” In this description man appears fit for and forced to negotiate within society by reasoning in his or her own interests. Thirdly – strong but also weak: of course, both sides should be seen. Men should be observed as products, representations of some divine spirit or power of a God-creator as he or she has been developed in an oriental based, by classical antiquity influenced and later on Christian-shaped “Western” monotheism. Even in modern times¹⁴ without the last factor, which of course has lost a lot of evidence in recent centuries of slavery and exploitation, genocide and terror, the world remains unacceptably opaque, impenetrable and a “none-sense” factum.

This is the place from which Glissant – as an observer as well as a writer and literary critic – starts reading and reflecting upon Faulkner’s texts. Consequently he looks for some fellow travelers and finds them in Albert Camus and Saint-John Perse, both contemporary writers from the margins and, like William Faulkner, Nobel Prize Winners, bearers of the colonial experience as reflected in postcolonial troubles within their texts. Accompanied by some fellow-Antillians and a continual reflection on these two other writers from the peripheries of Western colonialism: the Guadeloupe born Alex Leger (1887–1975, NP 1960), who became famous under the *nom de plume* Saint-John Perse, and Albert Camus, born in Algeria in 1913 (died in 1960), NP 1957, Glissant tries to get acquainted with a third writer. This writer, William Faulkner from the Southern North, who sometimes was suspected being a supporter of the slave system and racism, writing and describing the circumstances of living in the dark South of the United States. Moreover, he tries to answer a question emerging within the frame-work which shapes the Northern world but must mainly be dealt with by those outside any Western “protective shield” or worse: trapped as victims or prisoners in this completely ambivalent construction of Western modernity and imperial structures.

What should they – the suppressed outsiders who are only outsiders as long as they continue to belong to the system itself – do and think about it (and how should or could they understand their colonial/post-colonial situation and themselves)? A question which concerns especially those who lived and experienced the bad, destructive and obviously deadly sides of a world and coordinate system established since 1500, legitimizing itself through reason and nature or even God’s providence. As a glance at history as well as a look at one’s own body reveal, this system is marked by violence and disrespect, murder and rape, exploitation and slavery, including the racist negation of their belonging to the same human kind at all. Glissant sums up his observations:

La plupart des communautés de notre univers (de celles qui se sont constituées par tradition, au coin de leur feu) sont menacées physiquement, dans leur existence, et au-delà de ce qui est simplement supportable à constater. [...] Pour un si grand nombre de peuples, en Afrique, en Asie, dans les Amériques, en Océanie : l’extinc-

¹⁴ Cf. Peter L. Berger, *The Heretical Imperative. Contemporary possibilities of religious affirmation*, Garden City, N. Y., Anchor Press, 1979.

tion oui, la famine oui, le genocide oui, l'épidémie oui. Le oui de la terreur et de la disparition.¹⁵

Since we know that the Earth is a globe, there is no more natural, no more evident legitimation for a unicentric world, a single origin or genealogy or even a European installation as the date line. The Greenwich-line appears to be a mere statement, whose imposition results from European history and power, especially the founding discourses created and used during the centuries of colonialism and imperialism, but none of which has an exclusive right or use of its own. The line could easily be drawn anywhere else. But this is only a hypothetical thinking, perhaps a fictional operation. In fact, history happened as it did: as an expansion of European powers, the establishment of a world-wide system of slavery, and the negation and even destruction of human potentiality outside the Western canon. This history still exists strongly enough in the present to frame, engrave and even to form and influence the consciousness and behavior, the self-esteem and the "otherness" of people all over the world – as paradigmatically found in the existence, the ubiquity and consequences of racism and slavery.

People outside the Northern ("Western") heritage find themselves in a situation of double coincidence: on the one hand history – and of course it is not their history – is strong enough to imprint, even haunt and damage their lives and experiences, not to mention their consciousness, their dreams and their "souls" and bodies, and, on the other hand – as this is *not* their history – they are confronted with an opaqueness and impenetrability of "none-sense" – situations, bearing by this a special fate – or as Glissant observes, situations and men in Faulkner's County – a sort of "damnation" ("malediction"¹⁶).

In view of the weight of incontestable facts Glissant sees Faulkner seduced, provoked and even insulted, violated by the "absolute" of historical events and constellations which are not changeable, not even open to choices or decisions, and develops his concept of a poetry of pending or suspense ("suspendu"), seen by him as characteristic of not only Faulkner, but of all concerned, interested, suffering from a world of given violations resulting from colonialism, racism and the system of slavery:

L'écriture faulknérienne procède de ces trois éléments : une vérité cachée (antérieure, primordial, qui pourrait être par exemple l'impossible de la fondation du comté, ou son illégitimité) et qui régit la description du réel ; cette description elle-même, qui ne peut être que visionnaire (puisque'elle est ainsi décidée par l'intuition, le pressentiment de la vérité primordiale) ; enfin, l'assurance inquiète de ce que le secret de cette vérité à aucun moment ne s'avouera. Les trois éléments, les trois modes, le caché, le décrit, l'ineffable, se relaient sur tout le parcours d'un livre [...] aussi bien que dans un chapitre et parfois dans une seule phrase, portant le lecteur à un vertige de l'inconnaissable qui est la plus étroite manière d'approcher ce qui peut être su. Vertige d'autant plus prenant que cette écriture est par là et *en même*

¹⁵ Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Éditions Stock, 1996, pp. 302f.

¹⁶ Glissant, *op. cit.*, p. 28.

*temps errante et drue, ballante et emportée, décisive et suspendue. C'est ce que j'appelle donc une écriture en différé qu'on a dit être une écriture en oblique.*¹⁷

This is Édouard Glissant's post-colonial poetics: speaking and writing, collecting facts and memoirs, drawing lines between historical and geographical facts, and thus restoring fragments of history and biography, as he does in his novels,¹⁸ in his report about a visit of Southerners travelling in the South of the United States, also visiting – on William Faulkner's traces – the “Southern” states of Louisiana and Mississippi. The visit by itself – we remember Kant's postulated right for every human being to visit any place on the Earth – puts its focus on William Faulkner (Falkner), born September 25th, 1897 in New Albany, Mississippi, and having passed away July 6th, 1962 at Oxford, Mississippi. In nearly twenty novels and many stories he described a world he himself named Yoknapatawpha County and which won him the Nobel Prize for Literature in 1950. Édouard Glissant, born 1928 at Bézaudin in Martinique, today at the age of 81 one of the most outstanding postcolonial poets and critics,¹⁹ published his book on *Faulkner, Mississippi* (1996), based upon lectures he gave as a visiting scholar at the Southern University in Baton Rouge, Louisiana in 1995.

Outside Western genealogy and history – as Glissant puts it – everything seems to be nature at first sight, filled with history. But this history – and this is the connection, the bridge, where Glissant sees himself being connected with Faulkner – is a history of violation and passion, a history of acting without strong co-ordination systems, just on the basis of being there, being in existence without any responsibility for being at a special place and in a special situation nevertheless with the feeling and experience of being guilty and related with unbearable constellations in a nearly indefinite and infinite way. At this point, postcolonial reading meets a writer whose fascination for the “Grand Old South”, his disrespect for women, and his reluctance towards the American “Civil rights movement” in the 1950s have been notorious. Although a sharp and convinced critic of racism and slavery from an anthropological rather than from a social or political standpoint, Glissant finds parallels and correspondences between the white (but are they white?) inhabitants of the Southern states of North America and all those black ones (but are they and in which sense should they be called black?) on the Southern hemisphere.²⁰

¹⁷ Glissant, *op. cit.*, p. 190 (italics there).

¹⁸ Cf. Édouard Glissant, *Le quatrième Siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1964; Édouard Glissant, *La Case du Commandeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981; see also: Édouard Glissant, *Le Discours Antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

¹⁹ Glissant died on February 3rd, 2011, so in Rome, September 2009, when I read the paper, he was still alive.

²⁰ On the last pages Glissant takes a quotation from an interview (published May 7th, 1995) with Dr. Kenneth B. Clarke, a black 81 year old Civil rights activist and writer for the integration of black people in American society. Question: “Vous avez assisté à l'évolution du nom générique de votre collectivité, de nègre à Noir à Africain-Américain. Quelle est, selon vous, la meilleure appellation que pourraient adopter les Noirs ?” – “Blancs.” Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 341.

Both peoples – and the inhabitants of Yoknapatawpha County are as much a people as the Israelites of the Old Testament and as much as the displaced African individuals on the Antilles and Caribbean Islands are one – are confronted with an existence which is, in the same place, theirs and not theirs. Even one's own body does not belong to oneself – neither in a jurisdictional nor in a physical sense nor in those modes indicated by racist markings and remarks. What possibilities do people have if they are thrown into a history which is not theirs, damned in the frames and boundaries of a bodily construction which they did not choose and which does not leave them a choice? Starting with the “whites”, the white Southerners who in a racist construction find themselves unable to understand a black person, it turns out that – in view of these opaque “blacks” – the “whites” as Faulkner shows them are unable to understand themselves either, in Glissant's view creating by this a paradigm for the inability of men to understand themselves within the given historical context and their living conditions, being thrown in a world of alienation, exploitation and terror. Glissant stresses the ambiguity of Faulkner's description of the “whites” and of the racist situation itself:

Il est vrai q'il sera dit [...], que les Blancs sont incapables de comprendre ce que sont les nègres. [...] Quoi qu'il en soit, les nègres. Silhouettes trop convenues, comme invisibles en tant que masse. Était-ce là un respect de l'opacité de l'Autre ou un début de système d'apartheid ? Libre épaisseur de l'identité ou négligence du désintérêt ?²¹

At this point Glissant ends up with an ambiguous result: “C'est selon la personne qui dans l'œuvre s'exprime,”²² pointing out that a definitive answer to this question depends not only on the interpretation of different characters within the novels, but moreover hints at Faulkner's abilities as writer and shows his deep insight into the impenetrability of world and history:

Il y a une autre raison [...] à ce que Faulkner “suspende ainsi son jugement” à propos du Sud. Il a besoin de l'ambiguïté du dévoilement comme ressort de la tragédie qu'il développe. La déclaration certifiée de la “mauvaiseté” du Sud eut interrompu à jamais le processus de dévoilement dans l'œuvre. C'est dans et par l'articulation mystérieuse [...] du dévoilement que la possible iniquité première se révèle être damnation, que la faute inaugure la tragédie. La littérature prévaut sur le témoignage ou la prise de position, non parce qu'elle excède toute appréciation possible du réel, mais parce qu'elle en est l'approche la plus approfondie, la seule qui vaille finalement.²³

Throughout the book we are presented a close reading (with Édouard Glissant's assistance) of the family stories exposed in William Faulkner's texts and the narratives and biographical experiences embodied and reflected by Glissant and his company of Southern visitors who have come to see (and read) the Northern heritage as it is codified and transported within Faulkner's novels and stories and – more – the attempt to see and experience his surroundings, the Southern landscapes and

²¹ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 93.

²² *Ibid.*

²³ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 92.

the places according to their own senses. As this history is not theirs, on both sides and for both people it is necessary and rewarding – as Glissant does – to concentrate on the characters and their feelings and observations. Although acting, especially intentional acting in the sense of self-determination or deliberative choice, does not have much chance in a society of slaves and slave-owners, Glissant insists that Faulkner does not compose any of his characters but shows and describes people as real human beings: “Pas des personnages, des personnes, qui refusent et qui errent.”²⁴ So as readers we too have to stick to their bodies, to their personal being and “real” experiences, especially to those who are insecure, annoying, desperate or ideologically determined, as mostly determined by their passions, by “sound and fury”, and often driven by insane possessions.

Obviously it is not possible to refer Glissant’s whole exercise through William Faulkner’s novels and stories; I will therefore give a short overview of the book and concentrate the rest of my paper reading the first chapter a little bit closer, indicating some references to the other chapters and to postcolonial discussions. Besides this, I attempt to present Glissant’s intentions in his reading of Faulkner’s stories and people in the perspectives of a man from the South looking for some insights into the world of another Southerner hoping to sort out something about the damnation of the slaves, the slave-holders, mankind under the conditions of slavery and domination, men thrown into a world which does not make any sense,²⁵ without giving any chance to recognize and accept each other as individual human beings.

The book has seven chapters, the first one “Errant vers Rowan Oak” (the house and property where Faulkner lived) portrays some real, living people at the beginning of the nineties, trying as tourists to find Faulkner’s house and later his memorial in the cemetery (they too are “personnes qui refusent et qui errant”). It will be necessary to come back to this chapter because nearly all topics and observations on Faulkner, especially Glissant’s intentions for reading and working on Faulkner are already mentioned here. To make it short: the first chapter shows the book *in nuce*, while the book itself, of course, composes a whole story. As Glissant insists on thinking about and reflecting upon “real” men and circumstances (“pas de personnage”), one need not wonder that the second chapter “La notice Faulkner” summarizes Faulkner’s life and offers short comments on the works: *The Sound and the Fury*, *Absalom, Absalom!*, *As I Lay Dying*, *Light in August*, *Sartoris* and some more. If there were more time it would be interesting to speak about Glissant defending the later novels which are concerned with the Snopes-Era, the come-down of the “County” and which have been criticized as a loss of artistic power. Yet Glissant sees instead a change within Faulkner’s writing, he sees him looking for appropriate media and style to represent “modern times”. The third chapter is the most interesting when conducting a reading of political and ideological

²⁴ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 347.

²⁵ Cf. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1987 (1942). I already mentioned Albert Camus as a fellow traveler; cf. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe* (1942).

representations in Faulkner: “En noir-et-blanc” is at first sight an inventory of the representations of the blacks, the slaves and their white opponents in Faulkner’s universe, and his imagined Yoknapatawpha County.

Glissant too is concerned with the topic of race relations, but for him it is not the description of a racist society and racist behavior which belongs at first to the Southern system of slavery as a constituting source. There is no question about the fact that Northern societies are equally built on racist suppression and discrimination. Glissant sees motivation and need enough for an introspection of Faulkner’s work by confronting it with black experience: “cette œuvre de Faulkner se sera accomplie quand sa lecture aura été rendue « effective » par une revisitation des Noirs américains généralement.”²⁶ But for Glissant the most interesting fact is that Faulkner shows the unbearable situation, the tragedy of a world, of men and women who cannot describe and constitute themselves without the reference to some subalterns, without whom they would be nothing. The tragedy of course is that – as in any racist order – there are no criteria for sharp distinctions. Belonging to the same place and environment, the blacks in Faulkner’s novels turn out to be of white origin and vice versa – both are connected with the first American nations: indigenous people, so for example Sam Father in *Go Down, Moses*: “Il est à moitié nègre par sa mère esclavé et à moitié indien par son père Ikkemotubbe, chef des Chickasaws.”²⁷

While in the first chapter the visitors from the South are careful searchers for visible and invisible traces of black history and are confronted with a web of arrangements to make these “negative”, destructive memories disappear, reading Faulkner’s text Glissant has to state that – as obviously shown in the texts, referring to a corresponding history and experience – the description and representation of the blacks and references to black experience show them as outsiders: not only as outsiders of society, but also closer to nature as it shows them being outside of time, without any history, without any movement or mobility. They have a “présence emblématique”²⁸; “La « situation » dessinée dans l’œuvre ne laisse en rien prévoir [...] l’évolution de la communauté noires”²⁹; “Seuls les Noirs, dans l’œuvre, n’ont pas changé.”³⁰

The immobility of the blacks as portrayed by Faulkner shows them – Glissant’s reading Faulkner – not only as part of nature, closer to plants, flowers and animals (“La description des Noirs par Faulkner est « rurale ».”³¹), but this release from history enables the blacks to be witnesses to the tragedy of the whites. They appear in the function of an unmoved “third one”, in Homi Bhabha’s term, a pattern of “transparency”, as quoted above, establishing thus a platform, mirror or recording

²⁶ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 80.

²⁷ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 101.

²⁸ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 88.

²⁹ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 83.

³⁰ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 85.

³¹ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 84.

media to describe, to “see” the constraints, the misery and the loss of meaning within a “white” world, within imperialistic gestures and programs of domination:

Elle [la description des noirs chez Faulkner – W.N.] ne prétend à aucune mise en perspective, à aucune inscription dans une histoire, elle remonte au contraire à une source d’absolu : ce moment où la terre souffrit d’être partagée entre les Indiens, premières occupants, et les Blancs surgis d’Europe ou de nulle part, avec pour témoins silencieux et souffrants les Noirs, introduits là comme esclaves. La “situation” des noirs est donc emblématique de ce commencement : ils ne furent que témoins vivants, et non responsables, de cette damnation originelle (de cette usurpation, ou non). Ils ne la porteront pas avec eux au long de l’Histoire. Ils ne font pas l’Histoire.³²

The last sentence of one of Faulkner’s most famous novels *The Sound and the Fury* (1929) refers to the fate of black Dilsey: “They endured.”³³ Thus this sentence becomes a kind of key-quotation in Glissant’s approach to the “non-existing”, the covered and the hidden people and experiences. While describing the history of the blacks within Faulkner’s world which he establishes, the writer constructs and narrates a story offering by this story a way to work on the mystery/tragedy of Southern white existence. Moreover – so in Glissant’s view – the story told appears as a paradigm for life and existence under colonial conditions and hegemonic structures and, as Glissant further proposes, as an enigma of existence.

In opposition to the “whites” (“mais les Blancs ont changé”³⁴), searching for the history of the blacks implies returning to nature as another form of history since history itself is lost or does not reveal any meaning. But from the point of view of the oppressed and excluded, nature too seems to be not a creation or revelation but consists at first sight also of senseless places and events which in return have to be restructured, reconstructed by storytelling, by composing a history of facts as done and reported by men, by people who, although they are not able to make any sense of history, are nevertheless forced to make sense of it, of themselves.

Dans nos pays en proie à l’Histoire, où les histoires des peuples se joignent enfin, les ouvrages de la nature sont les vrais monuments historiques. L’île de Gorée, d’où on précipitait tous ces Africains dans le gouffre du bateau négrier, la montagne Pelée et la disparition de la ville de Saint-Pierre, les cachots enterrés du château Dubuc à la pointe de la Caravelle en Martinique encore, par où arrivaient les mêmes Africains, du moins ceux qui avaient survécu au voyage [...].³⁵

At this point literary reconstruction enables the awakening of history, memory and self-consciousness by story-telling. The creation of artifacts, including literary texts, but also music and photo installations, is necessary and of course desired and looked for; even it could be useful and rewarding to draw some analogies to the

³² *Ibid.*

³³ William Faulkner, *The Sound and the Fury*, New York, Vintage Books, 1954, p. 427.

³⁴ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 85.

³⁵ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 25.

concepts which in relation to lost and still existing memory connected with holocaust experiences have been developed in the last ten years under the keyword of “post memory.” Marianne Hirsch too discusses points like the ones mentioned here regarding photography, family traditions and narratives, objects and “objets trouvés” within everyday life, sometimes (mostly?) hidden, covered or forgotten references to experiences of violation and suffering in the past.³⁶

In Glissant’s study the following four chapters are concerned with Faulkner’s writing modes, his skills and trials to write on a memory which cannot be positively reconstructed but can only be presented in the sense of loss and tragedy, decline and hatred speech: Chapter Four has the title “La trace,” a word which again occurs in the title of the last chapter: “La Frontière, les Lointains, la Trace encore,” these two chapters being a kind of frame, bracket for chapters five and six. These chapters are concerned with an outline of Faulkner’s poetics in accordance with those conceptions of poetics which Glissant developed, going back – already with the title – to the French physician, poet and ethnographer Victor Segalen (1878–1919) whose “Essai sur l’exotisme” is subtitled “Une esthétique du divers.”³⁷ Glissant’s reconstruction of Faulkner’s writing and poetics refers to his own poetics of diversity and fractured experiences, shattered identities and working in a field of fragments as described in his essays “Le discours antillais” (1986) and “Traité du Tout-Monde” (1997).³⁸

La parole de Faulkner est constamment comprise dans un réseau de réalités concrètes, dans un environnement de parlers populaires et quotidiens, dans des postures humaines ou animales, dans des rugosités ou des douceurs végétales, dans une sorte de plaisir du commun, du brut de l’existence, si ce n’est de la vulgarité jovial ou courroucée des choses et des gens, [...] qui masquent tout à fait [...] les intentions de cette parole.³⁹

Or, as Glissant phrases it in another observation a little bit more abstractly:

Faulkner a inventé comme naturellement un langage qui *en même temps* assume les deux fonctions, qui décrit et *en même temps* cherche à dire *cela* qui est indicible dans la description et qui pourtant signifierait pleinement (fonderait en raison dévoilée) le décrit. Le langage de l’écriture chez Faulkner vient de ce que, troisièmement et *en même temps*, elle laisse sans répit à entendre que cette raison dévoilable est aussi inatteignable.⁴⁰

³⁶ Cf. Marianne Hirsch, “Postmemories in Exile,” *Poetics Today*, 14.4, 1996, pp. 659–686; Marianne Hirsch, “Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory,” *The Yale Journal of Criticism*, 14.1, 2001, pp. 5–37.

³⁷ Cf. Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1978.

³⁸ Cf. Ralph Ludwig, *Écrire la “Parole de nuit”*. Introduction, in Ralph Ludwig (ed.), *Écrire la “parole de nuit”*. La nouvelle littérature antillaise, Paris, Éditions Gallimard, 1994, pp. 13–25.

³⁹ Glissant, *Faulkner... cit.*, pp. 269f.

⁴⁰ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 190 (italics there).

In Glissant's reading, Faulkner's texts appear as paradigms of working through the experiences of being thrown into a world of devastated senses, violated social relations, individuals and groups being forced under the pressure of illegitimate but powerful "grand récits" such as colonialism, imperialism, racism and – not to forget – the supremacy of men over women. Faulkner uses the genealogical history of his county to show the impenetrability and unavoidability of situations, places and times in which human beings are formed by environment, family relations and ideological systems, the dominant system of "the blood", and thus caged by these concepts and traditions are unable to find a place for themselves, or as Glissant quotes from Faulkner's *Go Down, Moses* (1942) just "to be free." Right at the end of the novel Edmonds McCaslin finally and under ambivalent conditions meets the former slave Fonsiba (Sophonsiba) again, finding her married to a poor black farmer in miserable circumstances and asks her: "« Fonsiba, es-tu heureuse? », elle répond: « Je suis libre. »"⁴¹

Far away from being "un maître interpréteur" Glissant speaks/writes as a visitor, a reader and as an observer of – in fact – a world which at first sight does not belong to him: the Southern states are a strange land in a Northern hemisphere, as the first chapter of the book reveals, reporting the experiences of a group of Southern visitors, looking for the place where William Faulkner lived and having a lot of troubles and errors before finally reaching it: "Etrange avancée, par où nous enfonçons dans un inconnu, engoncés dans une oppression qui semblait soudre de partout (comme quand on s'obstine dans un milieu hostile) et que nous laissons derrière nous pour la retrouver au tournant d'après."⁴² At a second view of course it is a world we all live in and so Glissant's postcolonial reading of a writer and of texts written under colonial skies, or as he himself noticed at the beginning of his journey, texts coming from "la maison du maître" and not "de la case de l'opprimé"⁴³ are nevertheless incitements for reflecting and learning about living in a world with strong, historically mostly inalterable heritages.

One way to respond to these historical restrictions and maybe to find some semblance of freedom appears to be poetry and artificial creation, always searching for more fragments, new aspects, new splinters of a world apparently broken in pieces. Faulkner's truth and tragic, the obsessively impressive world of his novels and stories, is based upon the impossibility that there once should or could have been a paradise legitimized by history, racial construction or providence legitimizing to start history and legacy of one coherent group of people designing itself into a brighter future. On the contrary, the progress of knowledge and perhaps the improvement of living conditions depend upon learning about a paradise that never existed, moreover learning about the facts and experiences that the suppositions of paradise, the programs of installing paradise by themselves became parts, instru-

⁴¹ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 346.

⁴² Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 18.

⁴³ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 29. Glissant's reference – of course – is the famous study by Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala* (1933), mentioned in Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 21.

ments for creating a world of people in chains. While Faulkner became a tragic reporter of this story, Glissant places himself on the side of the observers, those people who – as they had been expelled from Western/Northern history – had to find their own place, not by constructing another fixed point nearby but learning that searching, erring and trying again could be the modes which allow living in a world of diversity and differences. The assumption is that at least the true characteristics of human beings lie in their individuality; a position which cannot be given up.

One last remark should be made concerning the title of Glissant's study: *Faulkner, Mississippi*. This obvious reference to Faulkner's works is a way of "writing back" in a postcolonial sense.⁴⁴ Glissant takes it as a sort of quotation, referring to Faulkner dedicating his novel/collection of stories *Go Down, Moses* to his nurse, the former black slave Mammy Barr: "To Mammy Caroline Barr. Mississippi (1840–1940)." Glissant's version is this one: "Qui, née dans l'esclavage, fit prevue envers ma famille d'une fidélité profondément désintéressée et entoura mon enfance d'un dévouement et d'une affection sans bornes."⁴⁵ Glissant's commentary shows both: affection and distance, the decision and the sting to write back.

Émotion et sincérité du dédiant (et observation que sous le nom de la dédicataire il n'a pas inscrit : Oxford, ou n'importe quelle autre localisation envisageable, par exemple l'endroit où Caroline Barr est née, mais un nom qui résume tout pour lui, Mississippi), quand même ce "dévouement" nous agace, comme nous ont agacés tant de lives inspirés de telles situations [...].⁴⁶

As with Faulkner, Glissant's decision on the title of his Faulkner essay seems to be both: a kind of dedication for a writer to whom Mississippi meant the world as a whole and a small critical hint that fixing a certain place always implies unfixing it at the same time – a story that has to be read every time as anew, especially when racism has not disappeared and even seems to be on a comeback.

Bibliography

- Appadurai, Arjun, *Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology*, in Richard G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fé, School of American Research, 1991, pp. 191–210.
- Arndt, Astrid, *North/South*, in Manfred Beller – Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007, pp. 387–389.
- Ashcroft, Bill – Griffiths, Gareth – Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London – New York, Routledge, 1989.
- Bauman, Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, London, Polity Press, 1991.

⁴⁴ Cf. Bill Ashcroft – Gareth Griffiths – Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London – New York, Routledge, 1989.

⁴⁵ Glissant, *Faulkner... cit.*, p. 114.

⁴⁶ *Ibid.*

- Beller, Manfred, *Climate*, in Manfred Beller – Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007, pp. 298–304.
- Berger, Peter L., *The Heretical Imperative. Contemporary possibilities of religious affirmation*, Garden City, N. Y., Anchor Press, 1979.
- Bhabha, Homi K., *Signs taken for wonders*, in Bill Ashcroft – Gareth Griffiths – Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London – New York, Routledge, 2006, pp. 38–43.
- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1987 (1942).
- Crossiant, Aurel – Wagschal, Uwe – Schwank, Nicolas – Trinn, Christoph, *Kultureller Konflikt seit 1945. Die kulturellen Dimensionen des globalen Konfliktgeschehens*, Baden-Baden, Nomos, 2009.
- Faulkner, William, *Absalom, Absalom!*, New York, Vintage Books, 1972.
- Faulkner, William, *Go Down, Moses*, New York, Vintage Books, 1990.
- Faulkner, William, *The Sound and the Fury*, New York, Vintage Books, 1954.
- Freyre, Gilberto, *Casa-Grande y Senzala. Introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Glissant, Édouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Éditions Stock, 1996.
- Glissant, Édouard, *La Case du Commandeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard, *Le Discours Antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard, *Le quatrième Siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- Glissant, Édouard, *Traité de Tout-Monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- Hirsch, Marianne, “Postmemories in Exile,” *Poetics Today*, 14.4, 1996, pp. 659–686.
- Hirsch, Marianne, “Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory,” *The Yale Journal of Criticism*, 14.1, 2001, pp. 5–37.
- Huntington, Samuel P., “The Clash of Civilizations?,” *Foreign Affairs*, 72.3, 1993, pp. 22–49.
- Kant, Immanuel, *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, Stuttgart, Reclam, 1973.
- Ludwig, Ralph, *Écrire la “Parole de nuit”. Introduction*, in Ralph Ludwig (ed.), *Écrire la “parole de nuit”. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, pp. 13–25.
- Richter, Dieter, *Der Süden. Geschichte einer Himmelsrichtung*, Berlin, Wagenbach, 2009.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1978.
- Segers, Rien T. – Viehoff, Reinhold, *Die Konstruktion Europas. Überlegungen zum Problem der Kultur in Europa*, in Reinhold Viehoff – Rien T. Segers (eds.), *Kultur. Identität. Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Rekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, pp. 9–49.
- Steiner, George, *Errata. An examined life*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997.
- Vogl, Joseph, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich, Diaphanes, 2011.
- Weber, Max, *Vom inneren Beruf zur Wissenschaft*, in Max Weber, *Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen. Politik*, Stuttgart, Kröner, 1992, pp. 311–339.

Dénes Mátyás (Szeged)

FANGO (1996) DI NICCOLÒ AMMANITI: UN LIBRO ITALIANO ALL'AMERICANA?



Il presente saggio si propone di mettere a confronto, da una parte, i modi di scrivere dello scrittore romano, Niccolò Ammaniti, nella sua opera intitolata *Fango* (uscita nel 1996), e dello scrittore nordamericano, Bret Easton Ellis; dall'altra, i mondi narrativi rappresentati dal libro italiano e dalle opere di quest'ultimo. Per giustificare il perché di una tale comparazione, forse è meglio di ogni spiegazione citare qui, proprio all'inizio dello scritto, due piccoli brani:

Entriamo in discoteca compatti.

C'è una cifra di gente. Una cifra di passera ignorante.

Noi siamo coperti di jeans della Cotton Belt e della Uniform e le scarpe sono anfibi militari o doctor Martens. Le camicie a righe o a disegni. I capelli sono lunghi e buttati indietro. Corti ai lati.

E l'altro:

Montgomery viene verso di noi. [...] Tiene in mano una coppa di champagne e ha al fianco una donna magra, decisamente un tipo modella, con tette regolari, niente culo e tacchi alti. Indossa una gonna in crespo di lana e una giacca di velour misto lana e cachemire e, appreso al braccio, ha un soprabito del medesimo tessuto: il tutto del Louis Dell'Olio. Porta scarpe di Susan Bennis Warren Edwards, occhiali da sole di Alain Mikli e borsetta di cuoio Hermès.

Il primo dei brani è di un racconto intitolato *Rispetto*, che si trova proprio in *Fango*¹, l'altro è del romanzo di Ellis, *American Psycho*², e come sarà possibile vedere anche dalle citazioni, le due scritture sembrano avere delle caratteristiche piuttosto simili, il che offre già di per sé un buon motivo per una loro analisi comparata. Bisogna notare sin da ora, però, che, oltre ai testi appena citati, certe somiglianze sono riscontrabili anche in altre opere della produzione letteraria italiana e di quella nordamericana di fine millennio: infatti, non a caso osservano i critici Fulvio Panzeri e Franco Galato che “non manca chi ritrova nella narrativa anni '90 [...] una ispirazione iperrealistica (con una lezione dell'iperrealismo pittorico americano, del

¹ Niccolò Ammaniti, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996, p. 140.

² Bret Easton Ellis, *American Psycho*, traduzione di Pier Francesco Paoloni, Milano, Bompiani, 1998, p. 52.

cyberpunk dickiano e del minimalismo di Bret Easton Ellis).³ Tali sono, quindi, i motivi della mia scelta di mettere i due mondi narrativi a confronto: a causa delle somiglianze trovate durante la lettura dell'opera di Ammaniti e quelle di Ellis ritengo possa essere interessante e utile comparare il libro dello scrittore italiano con la scrittura dell'autore americano, e non solo per rivelare le loro caratteristiche simili o comuni, ma anche da un punto di vista più ampio, quello del contesto letterario italiano dell'epoca.

Tuttavia, prima di addentrarmi nell'analisi, credo sia opportuno dire due parole anche sugli autori stessi. Per quanto riguarda Niccolò Ammaniti, forse non è poi tanto necessario presentarlo: chi non lo conosce per *Fango*, potrà averne sentito parlare grazie al successo di qualche altro suo romanzo come, ad esempio, *Io non ho paura* del 2001, oppure *Come Dio comanda* del 2006, dai quali sono anche stati tratti dei film, diretti da Gabriele Salvatores; *Come Dio comanda*, inoltre, ha vinto anche il Premio Strega nel 2007. Ammaniti ha cominciato la sua carriera di scrittore nel 1994 con *Branchie*⁴, un romanzo che rappresenta una certa novità, tra l'altro, perché richiama l'atmosfera dei videogiochi⁵, ed è in parte così che pensa di fare un resoconto della realtà attuale e tecnologizzata, “[dell']universo giovanile fatto di mass media e letteratura di genere, videogiochi e sport estremi”⁶. *Fango*, invece, è il secondo libro di Ammaniti, pubblicato nello stesso anno in cui ha partecipato anche ad un'antologia, chiamata *Gioventù cannibale*. In quest'ultima è uscito un suo racconto, *Seratina*, scritto a quattro mani con Luisa Brancaccio, che narra di una notte di alcuni giovani romani, il cui divertimento si trasforma in una nottata sfrenata, “in una giostra insieme infernale e innocua”⁷, e che ha altresì molti tratti comuni con i sei racconti di *Fango*.

L'antologia dei cosiddetti scrittori *cannibali*, per altro, ha suscitato non poche polemiche, e non per caso: essa è, come dice anche il sottotitolo, un’“antologia italiana dell'orrore estremo”⁸, e i dieci racconti che la costituiscono sono farciti di

³ Fulvio Panzeri – Franco Galato (a cura di), *Cercatori di storie, videostorie e controstorie. Dieci percorsi di lettura*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (a cura di), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, p. 102, ma si veda altresì la p. 103. Si veda inoltre, a riguardo, Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 66.

⁴ Quando l'opera, tre anni dopo, venne riedita da una casa editrice maggiore, il titolo era ormai senza il punto esclamativo. Cfr. Mondello, *op. cit.*, p. 53.

⁵ Cfr. Elisabetta Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta: “cannibali” e dintorni*, in Elisabetta Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, p. 15; Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 122; Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, p. 132; Giulio Ferroni, *Quindici anni di narrativa*, in Nino Borsellino – Lucio Felici (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Milano, Garzanti, 2001, p. 298.

⁶ Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 94.

⁷ Marino Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997, p. 67.

⁸ Daniele Brolli (a cura di), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996.

droga, alcool, sesso, e di violenze estreme, sangue ecc., di cui parlano in modo del tutto naturale. Da questo nuovo fenomeno degli scrittori *cannibali* è nata, poi, tutta una tendenza, la cui stagione è ormai conclusa⁹, che è stata spesso menzionata e messa in relazione con altri movimenti e termini letterari (e non) come lo *splatter*, il *trash*, il *rock*, oppure il *pulp*, a seconda di quali sue caratteristiche si volevano sottolineare.¹⁰ La varietà e la molteplicità dei termini non sono sorprendenti se si tiene presente il fatto che il fenomeno e l'etichetta degli scrittori cannibali sono nati "in sede editoriale": infatti, come nota la studiosa Elisabetta Mondello, "[n]ell'ultimo decennio quello dei «cannibali» è stato il maggiore esempio di costruzione di un caso letterario collettivo tramite i mass media"¹¹; e, come tale, è naturalmente derivata l'esigenza, da parte della critica letteraria, di darne una spiegazione. Comunque sia, e tenendo sempre presente che nella maggioranza dei casi è quasi impossibile categorizzare univocamente le opere letterarie, sebbene non si siano dimenticate neanche le sue affinità con le altre tendenze, sembra che sia il suo legame con la letteratura *pulp* che è risultato il più consistente, fino al punto che si potrebbe anche sostenere che la produzione della letteratura *cannibale* sia una componente di quest'ultima,¹² cioè di una letteratura il cui nome richiama i *pulp magazines*, le riviste americane di contenuti leggeri,¹³ e che non è indipendente neppure dal mondo dei film. Le critiche, infatti, parlano spesso delle affinità di questa

⁹ Mario Barengi osserva già nel 1998 che "[i] «cannibali» non sono più di moda. A poco più di un anno dall'antologia [...] il tema si direbbe, per ora, esaurito." Mario Barengi, *I cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, p. 34. Eppure, come nota, quasi un decennio più tardi, anche Mondello, il termine "[t]alora ricorre ancor oggi, in anni in cui la citazione del fenomeno, da tempo superato, provoca reazioni infastidite da parte degli stessi autori che già allora non avevano del tutto gradito l'etichetta." Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 67. Sul fenomeno degli scrittori cannibali vedi ancora, oltre a quanto ormai segnalato, l'intero volume *Tirature '98*; Sinibaldi, *op. cit.*, pp. 65–72; Renato Barilli, *op. cit.*, pp. 137–141; Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, pp. 11–37; Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007, pp. 123–151; Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 260–266 (citato nella nota 23 in Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999, p. 20); Tommaso Pomilio, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in Nino Borsellino – Walter Pedullà (diretta da), *Storia generale della letteratura italiana*, XII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 658–659, 669–675, 678–680; Ferroni, *op. cit.*, pp. 297–299; Giulio Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea. 1945–2007*, Milano, Mondadori Università, 2007, pp. 314–316.

¹⁰ Si vedano, a riguardo, per esempio, Sinibaldi, *op. cit.*, p. 65; Panzeri – Galato, *op. cit.*, p. 100; Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, p. 32; Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 66; Arcangeli, *op. cit.*, pp. 123–126.

¹¹ Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 68.

¹² Massimo Arcangeli, per esempio, scrive dell'antologia *Gioventù cannibale* proprio come di una "raccolta di narratori italiani appartenenti al genere *pulp*". Arcangeli, *op. cit.*, p. 124. Si veda, a riguardo, anche Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea... cit.*, p. 314: "Vera e propria moda è stata, sul finire degli anni Novanta, quella del *pulp* [...], costruita intorno a un gruppo di giovani designati come «cannibali» [...]."

¹³ Si veda, a riguardo, Sinibaldi, *op. cit.*, p. 39; Pezzarossa, *op. cit.*, pp. 20–23.

narrativa con il cinema, soprattutto con quello di Quentin Tarantino, come anche dell'influenza che il film del regista americano, *Pulp Fiction* (1994), aveva esercitato su di essa. Ciò succede per vari motivi, tra cui il profluvio di sangue che appare in queste opere letterarie italiane, la sequenzialità delle narrazioni, la loro voce spesso cinica ecc., tratti caratterizzanti anche dei film di Tarantino.¹⁴ Filippo La Porta così scrive della tendenza *pulp*:

La definizione di *pulp* appare incerta (così come quella di *trash*) e ha dato vita a innumerevoli discussioni e disquisizioni. Si è parlato di evoluzione, magari stilizzata, dello *splatter*, il gusto per il raccapricciante. In prima approssimazione consideriamo *pulp* quella produzione letteraria, visiva ecc., che oggi utilizza o ricicla materiali "bassi", popolari, legati ai generi (o "fumettari" o di "appendice": trame forti, psicologie elementari, sangue a profusione), però con una consapevolezza e con un'ironia che permettono di uscire dalla inerte serialità del genere. Avanguardia e consumo, standardizzazione e trasgressione, linguaggio della pubblicità e ricerca "seria".¹⁵

Ho ritenuto opportuno citare tale descrizione perché credo possa mostrare bene non solo alcuni dei tratti del *pulp*, ma anche quanto i vari termini siano difficilmente descrivibili e come essi si leghino uno all'altro. Comunque sia, naturalmente non è solo La Porta a parlare del *pulp*, ma anche Sinibaldi tratta la tendenza nel suo *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, in cui ne evidenzia anche alcune caratteristiche fondamentali quali, tra altre, la velocità e l'orizzontalità del racconto, l'(a)moralità, un certo nichilismo, la violenza, il relativismo, la sorpresa, la contingenza ecc.; oppure Fulvio Pezzarossa nel suo *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, che esamina pure dei tratti simili e, oltre a quelli,

¹⁴ Sull'influenza di *Pulp Fiction* di Tarantino esercitata sulla letteratura *pulp* italiana si vedano Sinibaldi, *op. cit.*, pp. 39–44; Pezzarossa, *op. cit.*, p. 23; Panzeri – Galato, *op. cit.*, pp. 103–104; Arcangeli, *op. cit.*, pp. 123–124; Barilli, *op. cit.*, pp. 105 e 140–141; Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, p. 33; Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, pp. 35–37. Sinibaldi menziona anche ulteriori film come *Reservoir Dogs – Le iene* (1992), sempre di Tarantino o *Natural Born Killers* (1994) di Oliver Stone (Sinibaldi, *op. cit.*, p. 39), mentre certi critici parlano anche di *Trainspotting* (1996) di Danny Boyle e *Crash* (1996) di David Cronenberg (Ferdinando Camon, *Prefazione*, in Cervasutti, *op. cit.*, p. 9) oppure, sempre in riferimento alla letteratura *pulp* e/o alla narrativa italiana degli anni Novanta, dell'influenza dell'altro film *cult* dell'epoca, *Forrest Gump* (1994) di Robert Zemeckis, come fanno Pezzarossa (Pezzarossa, *op. cit.*, p. 65), Barilli (Barilli, *op. cit.*, pp. 140–141), Mondello (Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, p. 33; Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 67). Infatti, l'influsso anche di quest'ultimo film era talmente grande che, dovuta alle "visioni opposte della società" offerte da *Forrest Gump* e *Pulp Fiction*, "nasceva quella suggestione di una «linea buonista» e di una «cattivista» [...] le quali avrebbero percorso la narrativa italiana degli anni novanta". Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 67. Sulle due linee della narrativa del detto decennio si veda anche Gianni Turchetta, *Ma te ce l'hai un papà?*, in *Tirature '98... cit.*, pp. 24–33.

¹⁵ Pezzarossa cita La Porta, *op. cit.*, p. 261, in Pezzarossa, *op. cit.*, p. 20.

anche la funzione del corpo nella letteratura *pulp*, per ripassare, poi, il ruolo dell'“elemento fisico” nel “patrimonio letterario” italiano.¹⁶

Tale è quindi, in grandi linee, la situazione della letteratura italiana negli anni in cui Ammaniti esordisce e in cui esce il suo libro, *Fango*, che, a detta di La Porta, “può essere considerat[o] il manifesto del *pulp* italiano”¹⁷. Per quanto riguarda il libro stesso, esso raccoglie sei racconti con delle storie che si svolgono in maggior parte a Roma e dintorni, e unisce in sé diversi generi, dall'*horror* al comico o al *thriller*: non per caso nota Sinibaldi che “la peculiarità di Ammaniti è l'inesauribile rimescolamento di generi, registri e figure”¹⁸. Il primo e più lungo racconto è *L'ultimo capodanno dell'umanità*, in cui viene narrata la notte di San Silvestro con i diversi festeggiamenti tenuti in un complesso residenziale romano sulla Via Cassia. La narrazione combina e segue le storie di diversi personaggi, dalla sposina insoddisfatta della propria vita, all'avvocato appassionato del sesso sadomaso, a tanti altri, tutti quanti riflettenti i vizi e i difetti di una società corrotta e violenta. Alla fine del racconto i residenti subiscono una morte collettiva dovuta all'esplosione del complesso residenziale dopo che due ragazzi-amici, sotto l'effetto di un solvente per vernici, buttano dinamite in una caldaia. *Rispetto*, invece, il secondo racconto di *Fango*, descrive una notte di alcuni ragazzi dopo una festa in discoteca che, andando sulla spiaggia con tre ignare ragazze, si danno allo stupro e alla violenza. *Ti sogno, con terrore*, il terzo racconto del libro, è la storia di una ragazza italiana che vive a Londra e ha sogni erotici con il suo ex, presunto autore di alcuni delitti; il racconto mescola il sogno e la realtà, e alla fine sarà la ragazza stessa a risultare il *serial killer*. Segue ancora *Lo zoologo*, un racconto surreale non privo di

¹⁶ Pezzarossa, *op. cit.*, p. 101. Sempre sul *pulp* rimando ancora, oltre ai lavori fondamentali (già citati) di Sinibaldi e Pezzarossa, almeno al volume *Tirature '98*, ma si vedano anche le opere ormai citate di Mondello, Barilli, Panzeri e Galato, Ferroni, Cervasutti, Arcangeli. Per altro, per “Ferroni si tratta di una trasgressione di maniera o imposta”, come nota Fulvio Panzeri in Fulvio Panzeri, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in *Altre storie... cit.*, p. 47. Si veda inoltre, a riguardo, lo scritto di Ferroni, “Abbasso i seguaci di «Pulp fiction». Meglio la moralità della trasgressione”, *Corriere della Sera*, 30 aprile 1996, p. 27 (accessibile altresì in http://archiviostorico.corriere.it/1996/aprile/30/Abbasso_seguaci_Pulp_fiction_Meglio_co_0_9604307779.shtml, e citato anche in Panzeri, *op. cit.*, pp. 47–48, oppure in Cervasutti, *op. cit.*, pp. 84–85), e l'opinione simile di Alessandra Montrucchio, citato sempre da Cervasutti sulle pp. 79–80: “è indubbio che si tratta di una narrativa che segue dei *cliché*, costituiti ad esempio da *Pulp fiction*, *American psycho*, dai fumetti *splatter* e da tutto quello che va di moda adesso.”

¹⁷ La Porta, *op. cit.*, p. 266, citato in Pezzarossa, *op. cit.*, p. 17. Anche Panzeri e Galato osservano che “[i] narratori realmente «pulp» sono due: Aldo Nove, autore di *Woobinda e altre storie senza lieto fine* (1996), e Niccolò Ammaniti, autore di *Fango* (1996).” Panzeri – Galato, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸ Sinibaldi, *op. cit.*, p. 63. Su tale argomento è interessante anche quanto dice Ammaniti stesso: “Poi è arrivata l'epoca della pubblicità e della tv e molto è cambiato; durante l'adolescenza ci siamo nutriti sia di Candy Candy sia dei classici della letteratura, e tutto è diventato un polpettone dove non c'è più alto e basso. Ho l'impressione che altri autori ancora credano che nella cultura ci sia questa differenza, mentre per me, e forse anche per Aldo Nove, Dostoevskij vale come le tartarughe Ninja.” Luca Beatrice, *Stesso Sangue. DNA di una generazione*, Roma, Minimum Fax, 1999, p. 126.

cinismo sulla carriera universitaria di un ragazzo divenuto zombie; *Fango* (*Vivere e morire nel Prenestino*), storia del giovane *gangster* Albertino nella periferia romana, narrata in un modo che somiglia davvero molto alle storie tarantiniane; e due brevi racconti, *Carta e Ferro*, uno sulle avventure di alcuni addetti dell'Unità Sanitaria Locale nell'appartamento di una donna con turbe mentali, il quale alla fine verrà incenerito da un incendio, l'altro sulla storia di un giovane in ricerca di sesso a pagamento che finirà con l'innamorarsi di una ragazza con delle protesi.

Come il nome di Ammaniti, probabilmente anche quello di Bret Easton Ellis non suona molto sconosciuto, se non altro, per il grande rumore che aveva suscitato il suo romanzo *American Psycho* (1991) a causa dell'abbondante violenza che contiene, delle descrizioni dettagliate di atti sessuali e di torture a cui il protagonista Patrick Bateman sottopone certi personaggi, e della voce narrante fredda, insensibile e neutrale con cui vengono descritte tutte queste scene. Oltre che in *American Psycho*, però, possiamo osservare caratteristiche e elementi simili, ovvero sesso, droga, crudeltà ecc., anche nelle altre opere di Ellis, nelle prime come *Less Than Zero – Meno di zero* (1985), e *The Rules of Attraction – Le regole dell'attrazione* (1987), o nelle più recenti: *Glamorama* (1998) e *Lunar Park* (2005) ecc. Per quanto riguarda Ellis, lo si suole definire minimalista oppure, se vogliamo seguire la denominazione applicata dalla studiosa italiana della letteratura americana, Fernanda Pivano, che fa una distinzione netta tra le diverse generazioni della corrente, si può chiamarlo anche post- o neominimalista, susseguente, cioè, ai primi minimalisti come Raymond Carver, Ann Bettie e altri.¹⁹ Come si potrebbe, però, descrivere questa cosiddetta letteratura minimalista? Si tratta di un tipo di narrativa in cui la questione della possibilità – o l'impossibilità – della narrazione della realtà ha una posizione centrale; essa è, però, piuttosto un problema tecnico che filosofico, per cui la prosa minimalista lavora "con strategie retoriche (iper)realistiche"²⁰ e, così facendo, descrive soprattutto certi frammenti e piccoli particolari anziché il totale, quelli che sono conoscibili dai contatti esterni nella vita reale, mentre molti sono i dettagli che rimangono sottacciuti ed esigono un lavoro attivo dal lettore per averli completati. In un testo minimalista il lettore vede, quindi, come nella vita reale, e la narrazione, mentre guarda per lo più la superficie, non dà descrizioni profonde, ma intende rappresentare il poco conoscibile del mondo o, forse ancora meglio dire, il poco *visibile*.²¹

A questo punto abbiamo già trovato almeno due somiglianze tra *Fango* e le opere ellisiane. Una di queste è la tanto discussa violenza: leggendo i racconti di Am-

¹⁹ Cfr. Fernanda Pivano, *Minimalisti e postminimalisti*, postfazione a Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, Napoli, Tullio Pronti Editore, 1986, pp. 219–268.

²⁰ Péter Bocor – Tamás Medgyes, "Az amerikai minimalizmus", *HELIKON*, 49.1–2, 2003, p. 5 (la traduzione è mia: D.M.).

²¹ Sul minimalismo letterario si vedano, almeno, *Mississippi Review*, 40–41, (Winter) 1985; Pivano, *op. cit.*; Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, pp. 140–145; Zoltán Abádi Nagy, "Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction", *Neohelicon*, 28.1, 2001, pp. 129–143; Zoltán Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum, 1994; e il numero seguente della rivista letteraria ungherese: *HELIKON*, 49.1–2, 2003.

maniti, soprattutto quello intitolato *Rispetto*, è impressionante la crudeltà con cui i giovani ragazzi, in seguito a una festa in discoteca, uccidono le ragazze conosciute quella stessa sera, dopo averle *usate* per la propria soddisfazione carnale. La descrizione dei loro atti crudeli ricorda le scene più forti di *American Psycho*, ma al lettore può venire in mente anche la scena di *Meno di zero* in cui i giovani ragazzi californiani partecipano a un'orgia nella quale ci si diverte con una ragazza legata ad un letto. Come in Ammaniti, così in Ellis, la violenza e l'aggressività riempiono spesso la pagina, e sia questi giovani che gli altri non trovano più altre forme di divertimento se non quelle estreme. Come mai, ci si potrebbe chiedere? Ne dà una certa spiegazione Ellis stesso: "[In *Meno di zero* si] tratta soltanto di sesso. Non ha importanza. È soltanto avidità di una sensazione nuova. [...] Negli Anni Sessanta era una novità. E aveva a che fare con la libertà. Le droghe erano novità. Ora la gente le prende e non c'è senso di avventura, non c'è impegno. Si fa alla cieca."²² Sembra, quindi, opportuna l'osservazione di Fernanda Pivano: "Per Ellis e la sua generazione non c'è più niente da scoprire e non c'è più niente da polemizzare"²³. Anche in Ammaniti possiamo, però, constatare qualcosa di simile: è come se i ragazzi di *Rispetto*, o i personaggi nell'*Ultimo capodanno dell'umanità*, l'avvocato già menzionato, o il tranquillo nonno che non esita a sparare come un matto a chiunque appaia nelle finestre dirimpettaie, rispecchiassero le stesse sensazioni, lo stesso vuoto sentimentale. Comunque sia, qualche differenza tra le due scritture, dal punto di vista del tono aggressivo, forse, ci sarà: mentre nelle opere di Ellis le scene violente sono descritte anche fin nei loro minimi particolari, come ad esempio gli atti di Bateman con alcune donne-prostitute in *American Psycho*, o le descrizioni delle esplosioni in *Glamorama*, in cui viene narrata piuttosto fedelmente la decomposizione delle membra dei diversi corpi, in *Fango* queste saranno un po' meno *asciutte*, meno dettagliate e spesso – similmente ai film di Tarantino – anche più concentrate sulla presenza stessa del sangue, a volte quasi fino al punto di risultare anche, dopo un primo *shock* causato nel lettore, proprio inverosimili.

L'altro punto comune che balza presto agli occhi sembra essere il modo di scrivere fortemente *visivo* e *filmico*. Esso sarà un effetto del mondo tecnologizzato, della già menzionata influenza cinematografica e televisiva.²⁴ La narrazione, infatti,

²² Pivano, *op. cit.*, p. 260.

²³ *Ibid.*

²⁴ L'influenza del cinema e la scrittura *filmica* o *visiva* è un argomento spesso menzionato dalla critica nel caso di tutti e due gli autori. Perciò, per quanto a Ammaniti, mi limito a citare solo alcuni scritti, come quello di Sinibaldi, *op. cit.*, p. 63, che scrive, proprio in merito a *Fango*: "Nel primo di questi racconti [...] l'influenza cinematografica e *pulp* appare molto evidente"; oppure Panzeri – Galato, *op. cit.*, pp. 103–104; Bruno Pischedda, *Postmoderni di terza generazione*, in *Tirature*'98... *cit.*, p. 41; ecc. Su Ellis, invece, si vedano, per esempio, Pivano, *op. cit.*, pp. 251–268; Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza...* *cit.*, pp. 186–193; oppure quello che dice Ellis stesso: "Era molto importante che il romanzo fosse filmico, che la scrittura integrasse il linguaggio del film. Mi ricordo quanto siano stati di grande effetto su di me i film di Robert Altman – in particolare *Nashville*". Michael Schumacher, "Interjú Bret Easton Ellisszel", *HELIKON...* *cit.*, p. 91 (la traduzione è mia: D.M.), ma l'intervista è reperibile anche in inglese: Michael Schumacher, *An Interview with Bret Easton Ellis*, in Michael Schumacher, *Reasons to Believe. New Voices in American Fiction*, New York, St. Martin's Press, 1998, pp. 118–135. A

viene frammentata e sembra somigliare alla sequenza degli episodi di un film, così in quasi tutti i racconti di *Fango*, ovvero *L'ultimo capodanno dell'umanità*, *Ti sogno con terrore* ecc., e anche nelle opere di Ellis, *Le regole di attrazione*, *Meno di zero* ecc.²⁵ Franco Galato e Fulvio Panzeri notano persino che “la realtà tragicomica e delirante esprime l'impossibilità di abbandonare una condizione da «schermo televisivo». Non si vive più davanti alla televisione, ma la realtà ha assunto la dimensione stessa dello schermo.”²⁶ Per quanto riguarda *Meno di zero*, anche la Pivano osserva che in esso “le scene vennero cucite secondo i modelli degli adorati videoclips di Ellis”²⁷.

Tale visualità e frammentarietà, le sequenze di episodi rendono la narrazione più accelerata e veloce, perché questo tipo di letteratura cerca di adattarsi alle regole cinematografiche, e se i film sono più veloci, allora anche la narrazione cerca di accelerare. Gli episodi brevi e, perciò, facilmente *consumabili*, e spesso anche mescolati uno all'altro, fanno sì che la narrazione avrà un ritmo rapido e nel lettore nascerà una certa tensione per cui sia la lettura che la storia narrata stessa diventeranno più veloci. Secondo qualcuno, poi, anche la violenza serve per ottenere un risultato simile e funzionerà, quindi, come “un mezzo [...] per tener vivo il ritmo della narrazione”²⁸.

La velocità è fortificata, inoltre, anche dalla sintassi: le narrazioni sono costruite da frasi brevi e semplici, mentre in caso di proposizioni composte sono in prevalenza le strutture coordinative a dominare. Così facendo, lo stile delle narrazioni sarà uno *stile semplice*²⁹ che imita il parlato, e non solo nella costruzione dei periodi ma anche nel linguaggio, in cui sono di uso ricorrente le espressioni quotidiane, e anche volgari. Oltre a tutto questo, il linguaggio delle narrazioni è contaminato anche dal linguaggio dei *mass media* e dagli *slogan* pubblicitari – cioè, da netti riferimenti alla realtà che ci circonda, il che rende il mondo narrativo ancora più fami-

questo riguardo è interessante vedere anche il fatto che Ammaniti parla altresì dell'influsso di un film di Altman: “*America oggi* più di *Pulp fiction* mi aveva colpito”. Beatrice, *op. cit.*, p. 130.

²⁵ Probabilmente non sarà un puro caso neanche il fatto che da vari scritti di Ammaniti, tra cui anche *L'ultimo capodanno dell'umanità*, sono stati tratti dei film, proprio come anche da diverse opere di Ellis. Per quanto riguarda Ammaniti, ricordiamo qui, oltre all'*Ultimo capodanno* (1998), diretto da Marco Risi, *Branchie* (1999) diretto da Francesco Ranieri Martinotti, *Io non ho paura* (2003) e *Come Dio comanda* (2008), diretti tutti e due da Gabriele Salvatores, mentre del suo ultimo romanzo, *Io e te* (Einaudi, 2010) intende girare un film, probabilmente in 3D, Bernardo Bertolucci (si vedano, a riguardo Giovanna Grassi, “Bertolucci: torno girando «Io e te» da Ammaniti”, *Corriere della Sera*, 15 dicembre 2010, p. 61, accessibile anche in http://archivio.storico.corriere.it/2010/dicembre/15/Bertolucci_torno_girando_Ammaniti_co_8_101215031.shtml; e <http://delcinema.it/news/2011-02/bertolucci-gira-in-3d-io-e-te-di-ammaniti.php> [28/02/2011]). Tra le opere adottate sullo schermo di Ellis, invece, menzioniamo *Meno di zero – Al di là di tutti i limiti* (1987) di Marek Kaniévska, *American Psycho* (2000) di Mary Harron, *Le regole dell'attrazione* (2002) di Roger Avary, *The Informers – Vite oltre il limite* (2008) di Gregor Jordan.

²⁶ Panzeri – Galato, *op. cit.*, pp. 103–104.

²⁷ Pivano, *op. cit.*, p. 254.

²⁸ Barenghi, *op. cit.*, p. 36.

²⁹ Cfr. Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997. Si veda anche Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 110.

liare per il lettore.³⁰ Per quanto riguarda il ritmo accelerato, esso è caratteristico soprattutto dei racconti di Ammaniti, mentre in Ellis emerge maggiormente come mezzo prestato dal mondo della TV e del cinema, l'osservanza distaccata e obiettiva dell'ambiente; il linguaggio pubblicitario e *televisivo*, invece, sembra risultare più tipico delle opere dello scrittore americano, benché non ne siano privi neanche i racconti di Ammaniti.

Non sono, però, soltanto la sequenzialità e il linguaggio che danno un carattere simile, un'impronta filmica alle narrazioni; anche i personaggi stessi si comportano come quelli dei film, e sono, come dicono sempre Galato e Panzeri, "[p]ersonaggi pubblicitariamente e televisivamente pensanti"³¹. Questa caratteristica appare nelle opere di Ellis in un modo molto chiaro, con Clay di *Meno di zero* che parla e vive con i suoi coetanei come se fossero nei videoclip della MTV, con Bateman che sembra ossessionato delle diverse marche di vestiti, perfino alla narrazione del *Glamorama*, dove le telecamere appaiono spesso anche esplicitamente, ma anche in *Fango* possiamo trovarne degli indizi, come nel racconto *Fango (Vivere e morire nel Prenestino)*: "una voce interrompe il film di morte e sangue che stava girando nel cervello di Albertino"³²; oppure nell'*Ultimo capodanno dell'umanità*, dove uno dei personaggi si comporta proprio come un personaggio televisivo: "Il pullman ora era fermo a lato della strada. Ossadipesce si fermò anche lui, dietro, a una ventina di metri. Si tolse il casco e scese dalla moto. Strizzò gli occhi cercando di assumere un volto duro, di pietra. Tipo ispettore Callaghan."³³

Essendo fortemente *visivi* tanto i personaggi quanto le narrazioni, anche le descrizioni dei personaggi risultano tali: esse si muovono sulla superficie, toccano caratteristiche prevalentemente esterne, e non sono molto dettagliate. Ne è un buon esempio la descrizione sempre del personaggio Ossadipesce: "Ossadipesce doveva il suo soprannome a quel corpo magro e appuntito che si ritrovava. Una lisca d'acciuga. Le costole in fuori e il bacino piccolo. Due trampoli al posto delle gambe. 46 di piede. Alto quasi due metri. La testa piccola e al posto del naso un incredibile becco da tucano."³⁴ Anche Bateman osserva e descrive le persone nella loro apparenza, mentre le descrizioni profonde delle loro personalità mancano, come si poteva vedere anche nella citazione all'inizio del presente scritto.

Oltre a tutto quanto detto finora, è caratteristico sia delle opere di Ellis sia dei racconti di Ammaniti che le scene si svolgano per lo più in spazi circoscritti, ridotti, come le case californiane, il comprensorio romano, appartamenti, locali, una spiag-

³⁰ Sul linguaggio delle opere di Ammaniti si vedano, per esempio, Panzeri – Galato, *op. cit.*, pp. 103–104, Pomilio, *op. cit.*, p. 664; Sergio Sabbatini, *Tratti principali della letteratura italiana dal 1968*, in <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf15-02-1/Sabbatini.pdf>, p. 19 (28/02/2011); ecc; mentre riguardante quello dei romanzi di Ellis rimando almeno alle opere di Pivano, *op. cit.*, pp. 251–268; di Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza... cit.*; e all'intervista di Michael Schumacher, *op. cit.*

³¹ Panzeri – Galato, *op. cit.*, p. 103.

³² Ammaniti, *op. cit.*, p. 256.

³³ Ammaniti, *op. cit.*, p. 25.

³⁴ Ammaniti, *op. cit.*, p. 26.

gia; o perfino Los Angeles e Roma, che danno solo uno sfondo alla narrazione, ma le loro descrizioni, nello stesso tempo, rimangono piatte e poco dettagliate. Inoltre, nonostante gli eventi e gli avvenimenti narrati siano spesso anche brutali, entrambe le scritture sono caratterizzate dalla neutralità dello sguardo, vale a dire, non ci sono grandi conclusioni o giudizi morali: l'interpretazione rimane, invece, libera, e "sta al lettore mostrarsene capace"³⁵.

Violenza, carattere filmico e visivo, sintassi semplice, linguaggio influenzato dai *media*, uso libero di espressioni volgari, descrizioni piatte: tutti questi sembrano essere, quindi, punti comuni dei mondi narrativi creati dai due autori, dovuti probabilmente in gran parte al fatto che sono contemporanei l'uno all'altro e, di conseguenza, subiscono le stesse influenze, quali quelle della TV, del cinema, della musica, cioè, di una cultura *globale*, evolutasi grazie alla tecnologizzazione ed ai *mass media*. Ciò nonostante, è possibile trovare anche dei segni e delle caratteristiche che legano le loro opere ai rispettivi contesti culturali *nazionali*: per darne un esempio semplice, si può menzionare il fatto che le storie raccontate sono ambientate per di più in luoghi americani e italiani: Los Angeles, New York, Roma. Oltre a questo, anche le produzioni letterarie stesse dei due narratori, nonostante siano portatori di tratti simili, sono fortemente legate ai precedenti letterari nazionali. Le opere di Ellis, per esempio, risalgono, come si è già detto, fino ai primi minimalisti, e anche oltre, a Hemingway e alle arti figurative americane: la *Pop Art*, l'*Iperrealismo*, l'*Op Art*, ed ultima la *Minimal Art*, da cui deriva e assume in una certa misura le caratteristiche anche la corrente letteraria, sono tendenze nettamente *americane*. Anche per Ammaniti, però, possiamo trovare antecedenti italiani: l'uso del linguaggio parlato, spesso volgare, e il ritmo rapido della narrazione sono riscontrabili già nella scrittura di Pier Vittorio Tondelli, come, ad esempio, nella sua opera d'esordio, *Altri libertini*, del 1980, mentre la voce neutra è caratteristica, tra l'altro, del *Treno di panna* di Andrea De Carlo, pubblicato nel 1981. Quindi, a mio parere, sembra che Ammaniti unisca nella sua scrittura proprio queste due direzioni, cominciate, o quantomeno approfondite e meglio affermate verso l'inizio degli anni Ottanta: quella di un certo abbassamento contenutistico e linguistico³⁶, abbassamento non negativamente inteso, e quella di una scrittura fortemente visiva e filmica.³⁷

³⁵ Vittorio Spinazzola, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in *Tirature '98... cit.*, p. 17.

³⁶ Un abbassamento di cui parla, tra l'altro, anche Mario Barenghi in Barenghi, *op. cit.*, p. 39.

³⁷ L'influsso di Tondelli sulla letteratura italiana degli anni Ottanta e Novanta è indiscutibile: per provarlo mi limito a rimandare, qui, a Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*; ma anche De Carlo, indipendentemente dalla questione se Ammaniti sia stato influenzato dalla sua scrittura oppure di più dal cinema, faceva parte dell'orizzonte letterario dei giovani scrittori di fine millennio. Si vedano a riguardo, per esempio, Cervasutti, *op. cit.*, pp. 44, 71; Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, p. 21. Inoltre, alla scrittura di Ammaniti viene certe volte attribuita un "tocco iperrealistico", come, per esempio, in Ferroni, *Quindici anni di narrativa... cit.*, p. 298, cioè un aggettivo spesso usato anche per il modo di scrivere di De Carlo, soprattutto del De Carlo di *Treno di panna* (cfr. Italo Calvino, *Postfazione a "Treno di panna"*, sulla copertina di *Treno di panna* di Andrea De Carlo, Torino, Einaudi, 1981; Stefano Tani, "La giovane narrativa: 1981-1986", *Il Ponte*, 42.3-4, 1986, p. 126; Silvana Cirillo e Giuseppe Gigliozzi, *Il '900 letterario*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 481; ecc.) ma anche per quello di Ellis (cfr. *HELIKON... cit.*; Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza... cit.*; ecc.).

Inoltre, anche l'ironia è spesso presente nella sua scrittura³⁸, e basti pensare al protagonista de *Lo zoologo* che da zombie diventa un professore universitario migliore di quelli che sono ancora vivi, ironia che caratterizza da secoli, da Ariosto o anche da prima, tutta la letteratura italiana. Poi, come si è già detto, *Fango* mescola diversi generi, per cui la scrittura di Ammaniti sembra meno *asciutta* di quella di Ellis e, nonostante i tratti comuni con quest'ultima, l'osservazione di Stefano Tani, sebbene riferita alla produzione italiana degli anni Ottanta, sembra esser giusta e applicabile anche alla sua narrativa, cioè che "la cifra stilistica del minimalismo si rivela inadeguata a contenere il fenomeno della giovane narrativa"³⁹.

Comunque sia, i punti comuni ci sono, e tra questi ciò che colpisce forse di più il lettore è la violenza. Ci si potrebbe, e giustamente, anche porre le domande: a cosa mai possono servire tutte quelle scene forti, da contenuti crudi, e come si può arrivare a scrivere di cose simili? Per quanto concerne la seconda domanda, ossia la scelta sia contenutistica che stilistica, ne ha già parlato anche lo stesso Ammaniti:

Mia madre mi faceva leggere solo letteratura russa: "Se non leggi Cechov come farai a capire la gente?". Ero abbastanza soddisfatto, ma un giorno trovai a casa di un mio amico *Carrie* di Stephen King. Me lo presi e lo divorai. Da lì è incominciato un percorso verso il basso che mi ha spinto verso ogni tipo di letteratura e degenerazione (*splatterpunk*, Harmony, fumetti, pornografia). E più andavo avanti e più mi rendevo conto che tutto questo si andava amalgamando con quella alta.⁴⁰

In merito al senso di tale scelta, invece, si è già vista l'opinione secondo cui la violenza aiuta a tener vivo il ritmo della narrazione, mentre altrove si parla di una "violenza estetizzata, non verso l'alto ma verso il basso: [...] una violenza che non porta a una maggiore comprensione della realtà, ma che è limitata a un *divertissement*, sia pure non privo di risvolti amari"⁴¹. In altre parti, poi, è possibile trovare anche altre soluzioni, a volte persino *morali*: "è da sottolineare che spregiudicatezze ciniche, trucidità sanguinarie, deliri pessimistici sono sottesi da un'ansietà crucciata per lo stato di collasso dell'etica sociale"⁴², e così via. Comunque sia, invece di voler dare qui una spiegazione ed un'interpretazione esaustiva dell'uso della violenza in queste opere letterarie, affermiamo solo che, se accettiamo che la letteratura si riferisce alla realtà, allora queste narrazioni potranno essere un certo specchio – anche se abbastanza inquietante – di essa. Almeno tale è l'opinione di Nanni Balestrini, che dice: "questa prosa [...] descrive una realtà tremenda, aggressiva pro-

³⁸ Sulla propensione di Ammaniti all'ironia, al comico e al grottesco, si veda quanto dice l'autore stesso: "non penso ci siano scale di valore, per cui l'ironia e il cazzeggio sono il modo migliore per raccontare". Beatrice, *op. cit.*, p. 124, ma cfr., tra altri, anche Sinibaldi, *op. cit.*, p. 63; Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 71–72; ecc.

³⁹ Tani, *Il romanzo di ritorno... cit.*, p. 145.

⁴⁰ Cervasutti cita da Fabio Zucchella, "Now Generation. Niccolò Ammaniti", *Pulp*, 2, 1996, in Cervasutti, *op. cit.*, p. 56. La citazione si trova anche in Panzeri, *Variazioni... cit.*, p. 45.

⁴¹ Casadei, *op. cit.*, p. 72.

⁴² Spinazzola, *op. cit.*, p. 17.

prio come quella in cui viviamo.”⁴³ Si può condividere questo parere o si può anche contrastarlo, pensando che si tratti solo di un buon trucco per attirare l’attenzione dei lettori e per aumentare le vendite. Ammettiamo sia vero, il trucco sembra funzionare, come dimostrano i commenti di alcuni lettori, rintracciati su internet, che sono anche un buon segno tanto del rapporto tra la letteratura e la realtà quanto dell’influsso che queste hanno una sull’altra, e con i quali il presente saggio si conclude:

Pur adorando l’*Ultimo capodanno* e *Lo zoologo*, trovo in *Rispetto* il più bel racconto vero e/o verosimile degli ultimi tempi... credo che ogni padre dovrebbe farlo leggere ai figli non appena passati i 16 anni di età, per poi confrontarsi e mettere a nudo quelli che sono i pericoli che si nascondono dietro un “sano” divertimento.

Oppure, come dice l’altro commento:

in quelle 5–6 pagine di *Rispetto* ti trovi a fare lo spettatore... così senza veli e senza sconti, in quella discoteca e in quella spiaggia. Più che un racconto sembrano le immagini di un tg.

Un racconto di una freddezza impressionante che NON tenta di rendersi morbido, e che ti racconta qual’è la realtà che in fondo conosci di cui a volte ti vergogni, che spero non esista ma sai che non è così. *Rispetto* è uno schiaffo, accompagnato da un imperativo “Tornatene alla realtà scemo!”⁴⁴

Bibliografia

- Abádi Nagy, Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum, 1994.
 Abádi Nagy, Zoltán, “Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction”, *Neohelicon*, 28.1, 2001, pp. 129–143.
 Ammaniti, Niccolò, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996.
 Arcangeli, Massimo, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007.
 Barengi, Mario, *I cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, pp. 34–40.
 Barilli, Renato, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.
 Beatrice, Luca, *Stesso Sangue. DNA di una generazione*, Roma, Minimum Fax, 1999.
 Bertolucci gira in 3D “Io e te” di Ammaniti, in <http://delcinema.it/news/2011-02/bertolucci-gira-in-3d-io-e-te-di-ammaniti.php> (28/02/2011).
 Bocsor, Péter – Medgyes, Tamás, “Az amerikai minimalizmus”, *HELIKON*, 49.1–2, 2003, pp. 3–13.

⁴³ Giulio Mozzi cita Nanni Balestrini in “Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano”, *Nautilus – Immagini e Cultura. Periodico su InterNET di politica, cultura, economia, e attualità*, 1.3, 1996, in <http://nautilus.ashmm.com/9608it/mozzi/mozzi2.htm#r3> (28/02/2011).

⁴⁴ Commenti ritratti da un forum del sito ufficiale di Niccolò Ammaniti, in <http://www.niccolaoammaniti.it/fangclub/viewtopic.php?f=3&t=178&start=15> (28/02/2011).

- Brolli, Daniele (a cura di), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996.
- Calvino, Italo, *Postfazione a "Treno di panna"*, sulla copertina di *Treno di panna* di Andrea De Carlo, Torino, Einaudi, 1981.
- Camon, Ferdinando, *Prefazione*, in Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, pp. 7–11.
- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Cervasutti, Luca, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998.
- Cirillo, Silvana – Gigliozzi, Giuseppe, *Il '900 letterario*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, traduzione di Pier Francesco Paoloni, Milano, Bompiani, 1998.
- Ferroni, Giulio, "Abbasso i seguaci di «Pulp fiction». Meglio la moralità della trasgressione", *Corriere della Sera*, 30 aprile 1996, p. 27, accessibile anche in http://archiviostorico.corriere.it/1996/aprile/30/Abbasso_seguaci_Pulp_fiction_Meglio_co_0_9604307779.shtml (28/02/2011).
- Ferroni, Giulio, *Letteratura italiana contemporanea. 1945–2007*, Milano, Mondadori Università, 2007.
- Ferroni, Giulio, *Quindici anni di narrativa*, in Nino Borsellino e Lucio Felici (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Milano, Garzanti, 2001, pp. 183–311.
- Grassi, Giovanna, "Bertolucci: torno girando «Io e te» da Ammaniti", *Corriere della Sera*, 15 dicembre 2010, p. 61, in http://archiviostorico.corriere.it/2010/dicembre/15/Bertolucci_torno_girando_Ammaniti_co_8_101215031.shtml (28/02/2011).
- HELIKON, 49.1–2, 2003.
- <http://www.niccoloammaniti.it/fangclub/viewtopic.php?f=3&t=178&start=15> (28/02/2011).
- La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Mississippi Review, 40–41, (Winter) 1985.
- Mondello, Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Mondello, Elisabetta, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, in Elisabetta Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 11–37.
- Mozzi, Giulio, "Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano", *Nautilus – Immagini e Cultura. Periodico su InterNET di politica, cultura, economia, e attualità*, 1.3, 1996, in <http://nautilus.ashmm.com/9608it/mozzi/mozzi2.htm#r3> (28/02/2011).
- Panzeri, Fulvio – Galato, Franco (a cura di), *Cercatori di storie, videostorie e controstorie. Dieci percorsi di lettura*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (a cura di), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 63–149.
- Panzeri, Fulvio, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (a cura di), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 15–52.
- Pezzarossa, Fulvio, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999.
- Pischedda, Bruno, *Postmoderni di terza generazione*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, pp. 41–45.

- Pivano, Fernanda, *Minimalisti e postminimalisti*, postfazione a Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, Napoli, Tullio Pronti Editore, 1986, pp. 219–268.
- Pomilio, Tommaso, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in Nino Borsellino e Walter Pedullà (diretta da), *Storia generale della letteratura italiana*, XII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 636–681.
- Sabbatini, Sergio, *Tratti principali della letteratura italiana dal 1968*, in <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf15-02-1/Sabbatini.pdf>, pp. 13–23 (28/02/2011).
- Schumacher, Michael, “Interjú Bret Easton Ellisszel”, *HELIKON*, 49.1–2, 2003, pp. 88–101. (In inglese: Schumacher, Michael, *An Interview with Bret Easton Ellis*, in Michael Schumacher, *Reasons to Believe. New Voices in American Fiction*, New York, St. Martin’s Press, 1998, pp. 118–135.)
- Sinibaldi, Marino, *Pulp. La letteratura nell’era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.
- Spinazzola, Vittorio, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature ’98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, pp. 14–19.
- Tani, Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.
- Tani, Stefano, “La giovane narrativa: 1981–1986”, *Il Ponte*, 42.3–4, 1986, pp. 120–148.
- Testa, Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Turchetta, Gianni, *Ma te ce l’hai un papà?*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature ’98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, pp. 24–33.

Claudia Ulbrich (Halle)

TRAUMATIZED MASCULINITIES?
J. M. COETZEE'S *DISGRACE*
AND SHERMAN ALEXIE'S *INDIAN KILLER*



In times of rapid social, economic and technological change, commonly summarized under the headline of globalization, the cultural constructions of gender have become ever more fascinating. Research on gender issues has not only branched out and brought forward new overarching theoretical debates like queer theory but has also turned to the studies of men and masculinities in more depth for the last twenty years.¹ The point of departure often laid with acknowledging the plurality of sexual identities, marginalization and social inequality that especially gay, lesbian and feminist studies advocated while emerging as full-fledged subjects in Western university education in the 1980s. They were the first to formulate the need to examine femininity and masculinity as social categories; for both are negotiated in culturally specific ways so as to better account the factors by which they are shaped. Several pivotal studies have expressed the need to research and theorize men and masculinities in new and innovative ways and document how the subjective experience of masculinity is affected by age, class and cultural location, ethnicity, sexuality and geography, along with the reproduction of certain forms and practices of masculinity.² Apart from sociological approaches, publications on literary masculinities have increased as well.³ Very often, these considerations call for an awareness of the density of global dynamics on and multiple dimensions of gender relations today. One might add that the recent experience of (neo)colonialism as a patriarchally organized system especially allocates such connections for and among men and in their relations to women in different parts of the world.

Also in response to social inequality beyond gender, the research field of Critical Whiteness Studies has emanated to examine the category of "whiteness" as a normative and normalizing concept in establishing and perpetuating racism. To-

¹ For accounts on the historical development of men's studies see for example Michael Kimmel – Amy Aronson, *The Gendered Society Reader*, New York, Oxford University Press, 2004; Jürgen Martschukat – Olaf Stieglitz, *Geschichte der Männlichkeiten*, Frankfurt – New York, Campus, 2008.

² Cf. Michael Kimmel, *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, Newbury Park, Sage, 1987; Maurice Berger – Brian Wallis – Simon Watson (eds.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995; Raewyn Connell, *Masculinities*, 2nd ed., Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 2005 (1995).

³ Cf. Ben Knights, *Writing Masculinities: Male Narratives in Twentieth Century Fiction*, London, Macmillan, 1999; Berthold Schoene-Harwood, *Writing Men: Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

gether with the paradigm of intersectionality as an analytical tool to render the entanglement of multiple layers in discriminations against “marginalized” groups, this approach currently gains more attention in a variety of disciplines and has become a hotly debated issue.⁴ However, examples that concentrate on the experience of other than black individuals and communities in connection with a white mainstream society are still rare.

By examining two novels – J. M. Coetzee’s *Disgrace* (1999) and Sherman Alexie’s *Indian Killer* (1996) – that are situated in the contemporary coastal urban areas of Seattle and Cape Town, this analysis draws a diagonal across the globe that links North America and South Africa and pursues to look at different angles that the two male protagonists and their masculinities can be exposed to. Applying and combining two theoretical lenses on post/colonial literature – the concept of “trauma” as a consequence of long-term colonial oppression vs. immediate experience of a singular event and the construction of “masculinities” as a culturally specific concept of gender and often social predicament –, I wish to examine the ways in which male protagonists David Lurie (*Disgrace*) and John Smith (*Indian Killer*) are presented in their particular contexts. In looking at how their views on themselves and their interactions with others are captured, I pursue to determine what factors are important to consider when we seek to understand the dynamics of a globalized arena of masculine identities.⁵ Assuming that the difference between North and South in geopolitical and economic aspects has waned to the point, in which we find a number of administrative and business elites with a symmetrical use of power and violence to secure authority and control, I am interested in the ways the novels can refer and speak to each other.

The deprivation of human and political rights, the removal from homelands, and the attempts to regain what has been lost are classic concepts in literatures around the world and recurring topics in a postcolonial age. Here, the focus is on the effects of such processes, with one possible result that we can call “trauma” as well as on the strategies that are applied in order to act and make sense of one’s life, especially as a man, and to create a response to rapid social change and an ongoing pluralization of lifestyles and identities.

⁴ Cf. Maureen Maisha Eggers – Grada Kilomba – Peggy Piesche – Susan Arndt, *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster, Unrast, 2005; Gabriele Winkler – Nina Degele, *Intersektionalität: Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld, Transcript, 2009.

⁵ Another contemporary example from fiction writing is Graham Swift’s novel *Last Orders* (1996), which reveals the damage done to men through the internalization of dominant ideas about masculinity and its attendant codes of behavior (such as heavy drinking, swearing, fighting, emotional repression and a reluctance to communicate). It strongly alludes to another reason for the traumatization of men – the experience of war. A classic work focusing on indigenous, that is Laguna Pueblo, ways of dealing with the traumatic effects of World War II is Leslie Marmon Silko’s *Ceremony* (1977).

Facing the Trauma Differently

In a globalized world that ostensibly annihilates social, political, and economic boundaries and proposes a post/colonialism of liberation and equality, the two male protagonists John Smith and David Lurie show what interracial conflicts can be attended by and result in. They remind us of the insecurities of Western cultures that have sought to manifest their right to exist in cultural supremacy and a masculine preponderance of power, which now rapidly erodes and leaves behind a web of perpetrators and victims, continuously entangled in cross-cultural violence and hatred.

When looking at the studies on men and masculinities, two keywords frequently reappear: crisis and hegemony. In his introduction to chapter 4 entitled “Masculinities and the Notion of «Crisis»,” John Beynon recalls a visit to a major company bookstore in Kansas City where a display stand was entitled “the crisis of our boys and young men.” He found that “half an hour spent dipping into the books at the stand convinced me that the richest and most powerful country in the history of the world was in an advanced state of trauma when it came to its young males.”⁶ Although this comes as an ironic and rather light note on the subject, the use of the term “trauma” speaks for itself. Who are the young males in question? With regard to trauma studies, Craps and Buelens emphasize that the academic beginnings, similarly to gender studies, have had a strong white Western background.⁷ Attempts to give the suffering engendered by colonial oppression its context-sensitive dues have begun to be made in various disciplines in recent years. Postcolonial critics and theorists such as Sam Durrant, Linda Hutcheon and David Lloyd “have lately suggested theorizing colonization in terms of the infliction of a collective trauma and reconceptualizing postcolonialism as a post-traumatic cultural formation.”⁸

These thoughts reverberate in examples from social work research on traumatization among American Indian groups⁹ in the United States. Social work researchers have generally found group models to be highly effective in trauma therapy, though diagnostic categories for non-indigenous populations have been shown to be only partially applicable to American Indian people. For example, traditional activities associated with spiritualism are incorrectly diagnosed as hallucinations accompanying post-traumatic stress disorder. A combination of debriefing as a trau-

⁶ John Beynon, *Masculinities and Culture*, Buckingham and Philadelphia, Open University Press, 2002, p. 75.

⁷ Cf. Stef Craps – Gert Buelens, “Introduction: Postcolonial Trauma Novels,” *Studies in the Novel*, 40.1–2, (Spring-Summer) 2008, p. 2.

⁸ *Ibid.*

⁹ Being cognizant of the fact that terminology in Native American, American Indian and Indigenous Studies is a validly permanent subject of debate and criticism, the author uses the terms “Native American,” “American Indian” and “Native” interchangeably as a collective, yet imperfect, designation for those individuals and tribal communities in North America that identify themselves as “Indian” or as belonging to a group of indigenous origin.

ma therapy tool and traditional healing approaches seems to provide for the most improvement of individuals suffering from long-term traumatic stress.¹⁰

In light of this development, Nancy Van Styvendale identifies Sherman Alexie's *Indian Killer* as a postcolonial trauma novel and examines whether and how trauma studies can break with Eurocentrism through the analysis of the novel as bearing witness to the suffering of American Indian men and women generated by colonial oppression across generations. Following Jeffrey Alexander's approach to trauma as performative reality and "a socially mediated attribution" rather than a natural occurrence, Van Styvendale inserts the idea of *trans/historicity*, which questions the notion of trauma as rooted in a singular, recognizable event. "Cumulative, collective, intergenerational, and intersubjective, the trauma of Native peoples, when understood as trans/historical, exceeds any attempt to fix its location or define its event, even as it demands our attention to historically specific atrocities."¹¹ Critically examining the shortcomings of the term "trans/historical" and of the term "trauma" with regard to the reification of American Indian victimhood and the pathologizing of American Indian communities, Van Styvendale finds valuable potential in both concepts when discussing American Indian literatures. She sees the lexicon of trauma fit to "make sense of the constructions of history, woundedness, recovery, and temporality" that are expressed in Native literary works and points out, while "words like «oppression», «colonization», «subjugation», and «violation» are commonly used to explain the post-contact experiences of Native peoples in North America (and elsewhere), «trauma» is not."¹² From a medical perspective, the reasons for this lie partly in the lack of context-specific and culturally sensitive treatment but also in the lack of a designated representation of American Indian people in systematic studies of trauma. Simultaneously, the increasingly popular use of trauma language resonates with American Indian peoples and in their communities. There is hope to give expression to collective and individual pain through linguistic and diagnostic categories that are sanctioned in a dominant culture, which thus could be held responsible of having this pain recognized, legitimated, and compensated for. Moreover, the lack of scientific research on American Indian trauma along with the scarcity of the term in other fields related to American Indian lifeworlds (like American Indian literary criticism, for example) uncovers an institutional complicity in larger trans-regional attempts to forget the trauma of American Indian as well as other indigenous peoples. "This repression," as Van Styvendale observes "ameliorates «white guilt» for the theft of the North American land base and obfuscates the need for Euroamericans to take responsibility for privileges that continue to accrue from this theft – and its denial."¹³

¹⁰ Cf. Maria Yellow Horse Brave Heart, "Wakiksuyapi: Carrying the Historical Trauma of the Lakota," *Tulane Studies in Social Welfare*, 21–22, 2000, pp. 245–266.

¹¹ Nancy Van Styvendale, "The Trans/Historicity of Trauma in Jeannette Armstrong's *Slash* and Sherman Alexie's *Indian Killer*," *Studies in the Novel*, 40.1–2, (Spring-Summer) 2008, p. 203.

¹² Van Styvendale, *op. cit.*, pp. 204f.

¹³ Van Styvendale, *op. cit.*, p. 205.

The existential fear that might be connected to a progressional loss of such privileges among white populations is one of the underlying topics in *Disgrace*. What lets the two novels speak to each other is the fact that trauma is not only an inherited collective experience in many indigenous communities; trauma as an (involuntary) oppressive sense of guilt finds its expression in the grandchildren of the colonizers, as well. In that way, we are persistently faced with an ongoing spiral of violent mechanisms that seem deeply ingrained in the groups and individuals involved. The question, then, is: how do such effects shape the formation of male identities, masculinities, and the construction of gender relations within and between different groups of society? Focusing on South Africa, studies by Robert Morell (2001), Lisa Lindsay and Stephan Miescher (2003) as well as Graeme Reid and Liz Walker (2005) all emphasize the plurality of old and new masculinities following the shift in gender relations and politics in the post-apartheid era to a more egalitarian system, which is inscribed in the Constitution. The question of how masculinities are formed and in what ways this process is firmly locked with exercising or enduring (male) violence is of great relevance to the present situation in South African society.

In her groundbreaking study on *Masculinities*, Raewyn Connell introduces the concept of a “hegemonic masculinity” as a way of “theorizing gendered power relations among men, and understanding the effectiveness of masculinities in the legitimation of the gender order.”¹⁴ Connell reminds us, “there is a dimension of masculinity in the culture of imperialism and in the construction of nationalism and national identities.”¹⁵ Although colonialism and imperialism are by no means synonymous, these phenomena share a set of characteristics that some scholars have come to identify not only as oppressive and racist, but as inherently genocidal.¹⁶ The enforcement of European colonialism and the building of transcolonial empires have both left their violent traces in North American and South African history, which continue to be relevant today.¹⁷ If we take the concept of masculinity as “always interpolated by cultural, historical and geographical location,” we are able to detect similarities, incongruities, variants, and interconnections of what it means to be a man in different societies around the world.¹⁸ Following Connell, the idea of a “hegemonic masculinity” is “not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable.”¹⁹ Sus-

¹⁴ Connell, *op. cit.*, p. XVIII.

¹⁵ Connell, *op. cit.*, p. XVI.

¹⁶ Cf. Norbert Finzsch, “*The Aborigines [...] Were Never Annihilated, and Still They Are Becoming Extinct*”: *Settler Imperialism and Genocide in Nineteenth-Century America and Australia*, in A. Dirk Moses (ed.), *Empire, Colony, Genocide: Conquest, Occupation, and Subaltern Resistance in World History*, New York, Berghahn, 2008, pp. 253–270.

¹⁷ Cf. Jürgen Osterhammel, *Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen*, 6th ed., München, Beck, 2009, pp. 26f.

¹⁸ Beynon, *op. cit.*, p. 1.

¹⁹ Connell, *op. cit.*, p. 76.

taining a leading position in social life, hegemony “is the successful claim to authority, more than direct violence.”²⁰ However, violent action often has been and is an integral part in the configuration of masculine identities. It is seen as a warranty of domination. Consequently, a hegemonic masculinity combines colonial practices and gender hierarchies for a continuous re-legitimization. In the two novels under discussion the male protagonists are firmly integrated in the web of race, class, gender, and violence – and they respond very differently to it.

***Disgrace* – Breaking the Spiral of Interethnic Violence?**

Privilege is invisible to those who have it. This truism comes into focus when talking about the position of white middle and upper-class populations. However, the relishing of privileges does not come naturally. Considerably influencing the formation of knowledge, political power, and economy throughout much of the 20th century, white residents of South Africa were able to establish a structure of legal racial segregation – apartheid – following the general elections of 1948. Despite considerable internal resistance from opposing black and white residents and many violent clashes, apartheid remained the binding force that declared whiteness as the standard. This system ensured privileges and benefits in virtually all areas of life for white people for almost five decades until the first free democratic elections in 1994. Coetzee’s novel closely follows the developments of South African society in the post-apartheid era with a distinct focus on the implicitness of privileges, the sequencing loss and the fears that go along with it among white people. This era carries the weight and vestiges of systemic racism, as it seeks to implant integration and equality politics in an effort to announce diversity in and through social norms and values.

To look at racial and cultural incongruities is also to look at the way white men and their masculinities are being constructed with normative pretensions and how they feel and become endangered by a reversal of norms. David Lurie is the prototype of a white middle-class man. A fifty-two-year old adjunct professor of communications at Cape Technical University, Coetzee carefully introduces David on the first pages of the novel as a man in decline. He draws a picture of a scholar who fancies himself and his scientifically trained mind, thus able to reflect on his character and life. David is convinced to see through his own desires and charms himself with being an eccentric intellectual. What he does not see and take seriously, however, are his needs and anxieties since “he lives within his income, within his temperament, within his emotional means,”²¹ and “his needs turn out to be quite light and fleeting.”²² In that sense, he does not have or strive for access to his subagent emotions and for a sense of vulnerability.

²⁰ Connell, *op. cit.*, p. 77.

²¹ John Maxwell Coetzee, *Disgrace*, New York, Penguin, 1999, p. 2.

²² Coetzee, *op. cit.*, p. 5.

We analyze masculinities not only as a gendered process but also as a sexual one. A glimpse into the past presents David as “a lover of women” and a “womanizer.”²³ Coetzee masterfully succeeds in narrating the fractures and contradictions that accompany David’s play of intimacy and distance, with being a deliberate lover but unable to find satisfaction. In that way, it is telling that his closest companion in the beginning of the novel is a black prostitute named Soraya, who he meets once a week and who “knows the facts of his life [and] many of his opinions.”²⁴ Securing sexual pleasure and affirmation of self in an atmosphere of discretion based on payment lead David to feelings of affection and trust that, as he believes, are reciprocated to some degree, although Soraya’s life remains in the shadow. This relationship of an older white man and a young black woman as being asymmetrical and commercially negotiated invokes Frantz Fanon’s argument of the racial gaze, where a black woman is exoticized and tacitly seen as a subservient partner, a “compliant and pliant” other in David’s eyes.²⁵

With the sudden end of the weekly arrangement, this attitude that Fanon calls “core belief” is reproduced in David’s advances to one of his students – Melanie Isaacs. Stripped of the sex-for-money frame, which has structured the encounters with Soraya and others before, David tumbles over his desires and, unable to stop, forces Melanie to sleep with him. What follows is his dishonorable release from the university. Not willing to show repentance at the disciplinary board, and, consequently, exempted from teaching, Lurie leaves Cape Town and seeks refuge with his daughter Lucy on her smallholding out in the rural area of the Eastern Cape.²⁶ There he recommences to composing an opera on Lord Byron and becomes involved with the local animal shelter run by Bev Shaw. Contemplating on his life and the end of his university career, David starts helping Bev in euthanizing homeless dogs.²⁷

One of the most fraught events in the second part of the novel is the brutal attack on Lucy and David by three black men. Alone and unprotected, Lucy and David become the subjects of implacable rage, where David is staved, set on fire and locked in the bathroom, while Lucy is being gang-raped. This moment of extreme violence has caused much a debate. It is precisely for this dramatic turn in the plot that Coetzee is severely criticized by white and feminist readers.²⁸ It has been read as an exacerbated answer to David’s harmful affair with Melanie, which is apt to continue the vicious cycle of oppression by turning victims into perpetra-

²³ Coetzee, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ Coetzee, *op. cit.*, p. 3.

²⁵ Cf. Coetzee, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ Cf. Coetzee, *op. cit.*, p. 59.

²⁷ For an insightful analysis of the roles and the symbolisms of music and dogs in the novel see Derek Attridge, “Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee’s *Disgrace*,” *NOVEL: A Forum on Fiction*, 34.1, (Autumn) 2000, pp. 98–121.

²⁸ Cf. Rosemarie Buikema, “Crossing the Borders of Identity Politics: *Disgrace* by J. M. Coetzee and *Agaat* by Marlene van Niekerk,” *European Journal of Women’s Studies*, 16.4, 2009, p. 317.

tors and vice versa. Some have accused Coetzee of applying too easy a stereotype of the black criminal who commits such felonies out of sexual arousal. A number of critics interlock gender and race here as conflicting polarities – the white Lucy, the black rapists. Connell points out with regard to North America that “the fantasy figure of the black rapist plays an important role in sexual politics among whites, a role much exploited by right-wing politics in the United States.”²⁹ Isak Niehaus remarks that “rape is not purely about sexual gratification, but is also an intensely political act that speaks about masculine domination.”³⁰

In search of words to render the unspeakable and to come to terms with the guilt he feels for not having protected her, David tries to offer different reasons to Lucy for what has happened. While she is stunned by the degree of personal hatred, which the three men displayed, to David, the attack and the hate associated with it “may have seemed personal but it wasn’t. It came down from the ancestors.”³¹ What David fails to see, however, is the connection between his sense of guilt and the cumulative, intergenerational and intersubjective trauma resulting from the experience of colonialism that he, too, is part of. This topic, as Meskell and Weiss suggest, traverses Coetzee’s cultural productions.³² The building of an empire and the establishment of apartheid would have been impossible without the subjugation of indigenous South Africans by white colonizers. Coetzee’s characters “define themselves through such a colonial dynamic, simultaneously existing as perpetrators and legatees of historical disenfranchisement and the politics of forgetting.”³³ Coetzee’s lead character in *Age of Iron* (1990), Mrs. Curren, also provides an affirmation of this fact:

A crime was committed a long time ago. How long ago? I do not know. But longer ago than 1916, certainly. So long ago, I was born into it. It was part of my inheritance. It is part of me, I am part of it. Like every crime it has its price. That price I used to think would have to be paid in shame: in a life of shame and a shameful death, unlamented, in an obscure corner.³⁴

In *Disgrace* this shame is taken up again. It is now linked to the question how rage is related to colonial shame and disgrace; and Coetzee confronts the reader with a discursively constituted experience of trauma, in which death is not a solution or the outcome but prices still have to be paid.

For David, it is obvious that the injustice against his daughter can only be solved in the same way the incident with Melanie was solved: by taking recourse to the

²⁹ Connell, *op. cit.*, p. 80.

³⁰ Isak Niehaus, *Masculine Domination in Sexual Violence*, in Graeme Reid and Liz Walker (eds.), *Men Behaving Differently: South African Men since 1994*, Cape Town, Double Storey, 2005, p. 81.

³¹ Coetzee, *op. cit.*, p. 156.

³² Cf. Lynn Meskell – Leslie Weiss, “Coetzee on South Africa’s Past: Remembering in the Time of Forgetting,” *American Anthropologist*, 108.1, 2006, p. 88.

³³ Meskell – Weiss, *op. cit.*, p. 90.

³⁴ John Maxwell Coetzee, *Age of Iron*, London, Penguin, 1990, p. 164.

law. David is not interested in enforcing remorse or in understanding the reasons why. In a conversation with Petrus, Lucy's black neighbor and part-time worker, David declares, "I am Lucy's father. I want those men to be caught and brought before the law and punished. Am I wrong? Am I wrong to want justice?"³⁵ For Rosemarie Buikema, "such an exchange of guilt and penance makes it impossible to acknowledge that the histories and motives of everyone concerned are fundamentally different and cannot be weighed equally."³⁶ As it turns out, the youngest of the three unidentified assailants is Petrus' relative, the other two are acquaintances. Buikema asserts that "Petrus refuses to report his friends, because when it comes to settling bills a white person still owes a black person."³⁷ Though this is a feasible analysis of the symbolic level, playing into the dispute of guilt, local forms of practicing law and conflict management may serve as an explanation, as well. Many African communities are organized by extended kinship and clan systems. These relations involve a collective response and responsibility in case a person fell victim to a crime. Such an understanding does not easily single out individual offenders but the community acts as a whole.³⁸ In that sense, the European legal system (Roman and English common law) that David has in mind fails to address customary ways of settling a conflict.

Setting race and law for a moment aside, we are also directed to study the situation as one of tremendous imbalance in terms of gender and power. "Gender inequalities are embedded in a multi-dimensional structure of relationships between women and men, which," as Connell argues, "operates at every level of human experience, from economic arrangements, culture, and the state to interpersonal relationships and individual emotions."³⁹ Seen in that light, we can read Lucy's insistence in handing over her land to Petrus but not leaving her house as the attempt to renegotiate economic arrangements and to find a balance in working the farm, instead of simply reversing the colonial experience of forced migration. Thus she seeks to break up (white) settler imperialism by trying to engage with local practices of land use.

Yet, Coetzee leads us deeper into the entanglement of gender, power, and race. Difficult as it remains for David Lurie and for some of the readers to follow Lucy's decision to stay, it seems nearly impossible for him to accept Lucy's willingness of bearing the child of a gang-rape. Some critics have interpreted the child as a symbol for the mixed future of South Africa, where a growing number of unrestricted amalgamations of different ethnicities are likely to occur and become visible. To

³⁵ Coetzee, *Disgrace... cit.*, p. 119.

³⁶ Buikema, *op. cit.*, pp. 316f.

³⁷ Buikema, *op. cit.*, p. 317.

³⁸ For the existence of parallel legal systems as the result of cultural pluralism in South Africa see for example Jan C. Bekker – Christa Rautenbach – Nazeem M. I. Goolam, *Introduction to Legal Pluralism in South Africa*, 2nd ed., Durban, LexisNexis Butterworths, 2007.

³⁹ Raewyn Connell, *Change among the Gatekeepers: Men, Masculinities, and Gender Equality in the Global Arena*, in Michael Kimmel and Michael Messner (eds.), *Men's Lives*, 7th ed., Boston, Pearson, 2007, p. 610.

think that such a process is tied to a dispossession of bodies or that violence is a precondition for a forced coalescence of communities is certainly not Coetzee's intention. Rather, he draws our attention to the fact that encounters between former colonizers and colonized in a post-apartheid era remain highly charged with emotions that might run out of control, that great care is needed to avoid further traumatization of the groups concerned and that constructions of femininity and masculinity will influence each other and be constituted from different, once opposing, sources.

***Indian Killer* – The Indigenous Body in Pain**

In *Indian Killer*, the questions of trans/historical trauma and violence are very much present from the beginning. This is the story of John Smith, who is taken away from his young Indian mother at birth and adopted by white upper middle-class foster parents, Olivia and Daniel Smith, in urban Seattle. As the adoption agent assures the Smiths, "this child will be saved a lot of pain by growing up in a white family."⁴⁰ Olivia and Daniel can facilitate a life in (material) abundance with good educational opportunities. John's destiny is symbolic of the generations of American Indian children who temporarily or permanently were removed and re-located either in white families, orphanages or in boarding schools and thus lastingly deprived of their roots, relatives and homes.⁴¹ John exemplifies the situation of a solitary person, dispossessed from the moment of his birth. His situation ties in the old colonial principle of "civilizing the savage," famously voiced by Richard Pratt in the motto "Kill the Indian, and save the man." What we see is his inner unavailing struggle to touch base with a homeland and a family, which only exist in his imagination. He is constantly in a mental state of moving around, explaining it to himself that "he always liked mobility."⁴²

John's physical appearance is impressive, he is "heavily muscled, a young construction worker perfect for all the heavy lifting"⁴³ and "even in his flannel shirts and blue jeans, John knew he was intimidating."⁴⁴ While his body operates as non-

⁴⁰ Sherman Alexie, *Indian Killer*, New York, Warner, 1996, p. 10.

⁴¹ Several studies have shed a light on this neocolonial practice with a focus on education (like K. Tsianina Lomawaima, *They Called It Prairie Light: The Story of Chillico Indian School*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994; Henrietta Mann, *Cheyenne-Arapaho Education 1871–1982: A Drama of Human Dimensions about Individuals, Families, Tribes, and the Federal Government*, Niwot, University Press of Colorado, 1997) or adoption (like Robert Bensen (ed.), *Children of the Dragonfly: Native American Voices on Child Custody and Education*, Tucson, University of Arizona Press, 2001; Joan Heifetz Hollinger, "Beyond the Best Interests of the Tribe: The Indian Child Welfare Act and the Adoption of Indian Children," *University of Detroit Law Review*, 66, 1989, pp. 451–501) in the United States and the consequences that scholars like David Adams have identified as culturally genocidal.

⁴² Alexie, *op. cit.*, p. 23.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Alexie, *op. cit.*, p. 39.

verbal protection and threat, John's thoughts circulate around issues of authenticity, of being a "real Indian" and of acting like a warrior.⁴⁵ Young Indian activist Marie Polatkin recognizes him together with other urban Indians as "outcasts from their tribes,"⁴⁶ and from themselves. This sad state of self-/alienation drives John to reenact authenticity through a complex of colonial discourses of Indianness instilled in him by his adoptive parents and his mentor, the Spokane Jesuit Father Duncan. But these efforts cannot assuage or compensate his many losses. "Through their performative reiteration," as Van Styvendale observes, "these discourses function to reinstall authentic Indianness as not only unrecoverable but also unachievable."⁴⁷ John is left with his feelings of inadequacy and the failed attempt to inhabit a warrior identity, which intensifies his anger so that, in the words of Alexie, "he gently goes mad during the course of the book."⁴⁸

The profundity of John's rage leads him to the idea that he "needs to kill a white man"⁴⁹ as if such a violent act could mean his personal liberation and, in a wider sense, undo the collective experience of generations of Indian communities. In his essay "The «Rage Stage»: Contextualizing Sherman Alexie's *Indian Killer*," Arnold Krupat explores the stimulus of the Indian Killer that leads to the murders of several white men and the kidnapping of an affluent white boy, who is eventually returned unharmed.⁵⁰ Krupat and Van Styvendale point out that none of the novel's protagonists qualifies as the Indian Killer, which is only referred to as "it". Rather, this being embodies the cumulated anger of John Smith, Marie Polatkin, and other Indian characters. As Marie's cousin, Reggie Polatkin, remarks to ex-policeman and now novelist Jack Wilson on the question, whether an Indian person would kill white men: "Maybe the question should be something different. Maybe you should be wondering which Indian wouldn't do it. Lots of real Indian men out there have plenty enough reasons to kill a white man."⁵¹ Reggie adds, with reference to himself and his friends, Ty and Harley, "Three at this table right now."

Even though the topics of anger, violence, vengeance, and liberation are central to earlier, also widely known, American Indian novels (like, for example, Leslie Silko, *Almanach of the Dead*, 1991; James Welch, *Winter in the Blood*, 1974), Krupat observes *Indian Killer* to be the first novel to take this "very particular sort of Indian rage, *murderous* rage as its central subject."⁵² In contrast to other analyses on rage and violence with a focus on the conspicuous preponderance of male ini-

⁴⁵ Cf. Alexie, *op. cit.*, pp. 17, 24, 40, etc.

⁴⁶ Alexie, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁷ Van Styvendale, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁸ Sherman Alexie, "Spokane Words." *Interview with Tomson Highway*, 17th Annual International Festival of Authors, Toronto, October 28, 1996, online available in <http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~krkvls/salexie.html> (11/02/ 2011).

⁴⁹ Alexie, *Indian Killer... cit.*, p. 25.

⁵⁰ Cf. Arnold Krupat, *The "Rage Stage": Contextualizing Sherman Alexie's «Indian Killer»*, in Arnold Krupat, *Red Matters*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 98–121.

⁵¹ Alexie, *Indian Killer... cit.*, p. 184.

⁵² Krupat, *op. cit.*, p. 103 (emphasis in the original).

tiators, Krupat does not reflect on the role of gender or discuss the fact that all victims of the Indian Killer are white men in any greater detail. What he does bring up is a report by the U.S. Justice Department that categorizes violent assaults according to race and states that “some 70 percent of white are attacked by whites, and more than 80 percent of blacks are victims of other blacks, [whereas] 70 percent of violent crimes against Indians are committed by members of other racial groups, *mainly whites*.”⁵³ Leaving out a differentiation according to gender, Krupat focuses on the main topic of the novel, which he conceives is the result “that continued violence directed by whites against Indians will be productive of anger, rage and a desire for murderous revenge that must be expressed, not repressed or channeled into other possible action.”⁵⁴ In that regard, Krupat certifies a new mode of lethal thinking, which he is alarmed by as “something frightening.”⁵⁵ In a similar vein to Coetzee, it does not seem likely that Alexie seriously suggests violence as a solution to the contemporary conflicts of Indian-white relations. On the contrary, by endowing John, the Killer and other characters with an enormous amount of smoldering anger, Alexie uncovers the extent of sensitivity that is needed to move beyond the destructive mode of mutual humiliation and ongoing colonization – an undertaking, which is not impossible but which demands that the groups involved are on eye level with each other. This is hardly the case in many day-to-day encounters, as a result of which racial discriminations continue and traumas are prolonged and transmitted to the next generation. Therefore, it is understandable that Alexie holds the view that the “U.S. is a colony and I’m always going to write like one who is colonized and that’s with a lot of anger.”⁵⁶ Similar to Coetzee’s close reading of social circumstances and the pitfalls of interracial struggles in South Africa, Alexie draws from his own experience and family background on the Spokane Indian Reservation. To him, racism from a white mainstream society is deeply anchored in Spokane Coeur d’Alene lifeways; and Alexie addresses the consequences.

A traumatized child and now young adult, John Smith remains highly insecure in unfolding his roles as a son, a man and a lover and in exploring the aspects of his masculinity because there is no place for him, no safety net where his identity as an Indian man is fully embraced and understood. John desperately looks for and imagines a native community he has been removed from, as he does not feel himself belonging to the community that implemented him. In a way, his actions are part of the struggle to enable him to become the subject of his own history.

The responsibility he does fulfill is to be a construction worker on the last skyscraper in Seattle. Symbolically, he maintains and strives for a typical “hegemonic masculinity” in this environment – a strong, tight-lipped, punctual and hardworking employee, someone, who appears as a rock. Simultaneously, his body and

⁵³ Krupat, *op. cit.*, pp. 103f (emphasis added by Krupat).

⁵⁴ Krupat, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Gretchen Giles, “Seeing Red: Author Sherman Alexie is One Angry Young Man,” *Sonoma Independent*, October 3–9, 1996, online available in <http://www.metroactive.com/papers/sonoma/10.03.96/books-9640.html> (11/02/2011; emphasis in the original).

behavior allegorize the stereotype of the “stoic Indian”, who is called “chief” by his foreman and colleagues – open and more subtle forms of everyday racism constantly pervade his sphere of working.⁵⁷ His fellow construction workers and the foreman, unaware of his personal story, treat him as a “real Indian” but not in the way John dreams about. Taking an active part in the building of what has become a major symbol of Western capitalist economy, John’s work can also be understood as maintaining the system he actually fantasizes to destroy because it destroys him. The situation, as Alexie constructs it, leaves no way of reconciliation, of healing and of coming home.

On the other hand John experiences at least temporary, though little consolation at public Indian social gatherings like powwows and sports tournaments. “He could sit in a huge crowd of Indians and be just another anonymous, silent Skin. Other Indian men might give him that indigenous head nod, which confirmed a connection he did not feel.”⁵⁸ As his body assures a right of attendance of such events, his mind and emotions prevent the establishment of direct contact because John “felt like a fraud at urban powwows.”⁵⁹ He is convinced that only by remaining silent his skin, his assumed identity, can remain intact. Though he cannot integrate the connection offered by other Indian men, he receives a respectful silence. This silence protects him but it also hinders the contact with Indian women, who signal an interest in John, which he does not return.

Throughout the novel and in the end, John remains a tragic figure, emotionally repressed and alienated. The trauma is reiterated again and again and the symptoms are visible in John’s recurring dreams of killing a white man. White society cannot substitute the loss. In fact, it would seem absurd, as the dominant white mainstream society is identified as the cause for John’s incessant search for a home. Only by eventually committing suicide and falling, in John’s minds flying, from the top of the skyscraper, can he return to his indigenous mother, the earth.

Killing the Disgrace?

Masculinity as a field of meaning and a set of social practices allows us to read and understand the ongoing changes in different social environments. By choosing an angle of gender, race and violence in the analysis of male protagonists in literary works, we are able to detect the many insecurities that go along with forming and performing a response to what is expected and inscribed in a normative gender order in a postcolonial era, and what it means to be a man. In doing so, traumatization can serve as one concept to explain why a hegemonic masculinity is sought or subverted as in John’s case, in order to bear the pain of self-/estrangement. Important to differentiate are the forms of trauma that we understand not only as the

⁵⁷ Cf. Alexie, *Indian Killer... cit.*, pp. 24–25.

⁵⁸ Alexie, *Indian Killer... cit.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*

consequences of a singular event but also as a way of transmitting powerful emotions such as distress and rage as well as modes of thinking to deny active involvement and responsibility across generations. When John is forcefully removed from his teenage mother “for his own good”, colonial thinking does not ask for the reasons of how this could happen but blames the guilt on the impregnated adolescent to justify John’s “rescue”. The colonial gender discourse implants itself: as a “real man”, John should be tough and able to overcome his identity crisis and use his education for a successful career, which he does not. As a “real warrior”, John wishes to kill a white man to relieve his pain, though he is unable to murder someone, except to tragically end his own life. As a visitor of Indian powwows and sports tournaments, John does not dare to leave his role as a guest. Advances from Indian women, who want to dance with him, make him very insecure. John is too afraid to participate in the activities for fear of being exposed as someone without a tribe, as an “Indian in the most generic sense.”⁶⁰

The degree of his traumatization exceeds John’s personal story. As he is unable to return to his place and family of origin, John is firmly linked to the generations of Indian communities, which have lost their children to the process of cultural eradication. Sherman Alexie himself emphasizes that *Indian Killer* “is a novel about, not just physical murder, but the spiritual, cultural and physical murder of Indians.”⁶¹ Alexie uses the motif of serial murder to offer a close look at the situation of contemporary American Indian individuals and communities on and off the reservations. His novel echoes the mixed efforts, failures, hopes and resignation of Indian families to secure their survival. By not glossing over the hardships and obliquities that Indian men and women face in everyday life, Alexie succeeds to unravel the grid of male Indian and non-Indian violence, which is framed by different concepts of masculinities and the post/colonial discourses that motivate, influence and change them.

Coetzee’s text goes into a similar direction. His choice of genre is characterized by Meskell and Weiss as “non-fiction: a hybrid writing of history, social commentary, and fiction.”⁶² Coetzee is sensitive to the deep transformations of South African society and does not palliate strong emotions like fear and rage, which seethe under the surface between all sides. As much as David Lurie denies to acknowledge frankly his contribution in the perpetuation of violence between genders and races, he deprives himself from growing and changing, from reforming and modifying his sense of masculinity. Still, the social dynamics do not allow him to retreat to music and animal welfare, alone. As his daughter Lucy decides to carry her child, conceived in a violent act, to full term, David cannot look away. Not only does he have to accept the decision, he cannot escape to deal with his new role as a grandfather, in which he is offered the chance to contribute to the processes of reconciliation as the only basis to ensure life in peace in a postcolonial world.

⁶⁰ Alexie, *Indian Killer... cit.*, p. 31.

⁶¹ Alexie, “*Spokane Words*...” *cit.*

⁶² Meskell – Weiss, *op. cit.*, p. 89.

Bibliography

- Alexander, Jeffrey C. – Eyerman, Ron – Giesen, Bernhard – Smelser, Neil J. – Sztompka, Piotr, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Alexie, Sherman, *Indian Killer*, New York, Warner, 1996.
- Alexie, Sherman, "Spokane Words." *Interview with Tomson Highway*, 17th Annual International Festival of Authors, Toronto, October 28, 1996, online available in <http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~krkvls/salexie.html> (11/02/ 2011).
- Attridge, Derek, "Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's *Disgrace*," *NOVEL: A Forum on Fiction*, 34.1, (Autumn) 2000, pp. 98–121.
- Bekker, Jan C. – Rautenbach, Christa – Goolam, Nazeem M. I., *Introduction to Legal Pluralism in South Africa*, 2nd ed., Durban, LexisNexis Butterworths, 2007.
- Bensen, Robert (ed.), *Children of the Dragonfly: Native American Voices on Child Custody and Education*, Tucson, University of Arizona Press, 2001.
- Berger, Maurice – Wallis, Brian – Watson, Simon (eds.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995.
- Beynon, John, *Masculinities and Culture*, Buckingham and Philadelphia, Open University Press, 2002.
- Brave Heart, Maria Yellow Horse, "Wakiksuyapi: Carrying the Historical Trauma of the Lakota," *Tulane Studies in Social Welfare*, 21–22, 2000, pp. 245–266.
- Buikema, Rosemarie, "Crossing the Borders of Identity Politics: *Disgrace* by J. M. Coetzee and *Agaat* by Marlene van Niekerk," *European Journal of Women's Studies*, 16.4, 2009, pp. 309–323.
- Coetzee, John Maxwell, *Age of Iron*, London, Penguin, 1990.
- Coetzee, John Maxwell, *Disgrace*, New York, Penguin, 1999.
- Coetzee, John Maxwell, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. by David Atwell, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Connell, Raewyn, *Change among the Gatekeepers: Men, Masculinities, and Gender Equality in the Global Arena*, in Michael Kimmel and Michael Messner (eds.), *Men's Lives*, 7th ed., Boston, Pearson, 2007, pp. 610–625.
- Connell, Raewyn, *Masculinities*, 2nd ed., Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 2005 (1995).
- Craps, Stef – Buelens, Gert, "Introduction: Postcolonial Trauma Novels," *Studies in the Novel*, 40.1–2, (Spring-Summer) 2008, pp. 1–12.
- Eggers, Maureen Maisha – Kilomba, Grada – Piesche, Peggy – Arndt, Susan, *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster, Unrast, 2005.
- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, New York, Grove, 2008 (1952).
- Finzsch, Norbert, "The Aborigines [...] Were Never Annihilated, and Still They Are Becoming Extinct": *Settler Imperialism and Genocide in Nineteenth-Century America and Australia*, in A. Dirk Moses (ed.), *Empire, Colony, Genocide: Conquest, Occupation, and Subaltern Resistance in World History*, New York, Berghahn, 2008, pp. 253–270.
- Giles, Gretchen, "Seeing Red: Author Sherman Alexie is One Angry Young Man," *Sonoma Independent*, October 3–9, 1996, online available in <http://www.metroactive.com/papers/sonoma/10.03.96/books-9640.html> (11/02/2011).
- Hollinger, Joan Heifetz, "Beyond the Best Interests of the Tribe: The Indian Child Welfare Act and the Adoption of Indian Children," *University of Detroit Law Review*, 66, 1989, pp. 451–501.
- Kimmel, Michael – Aronson, Amy, *The Gendered Society Reader*, New York, Oxford University Press, 2004.

- Kimmel, Michael, *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, Newbury Park, Sage, 1987.
- Knights, Ben, *Writing Masculinities: Male Narratives in Twentieth Century Fiction*, London, Macmillan, 1999.
- Krupat, Arnold, *The "Rage Stage": Contextualizing Sherman Alexie's «Indian Killer»*, in Arnold Krupat, *Red Matters*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 98–121.
- Lindsay, Lisa A. – Miescher, Stephan F. (eds.), *Men and Masculinities in Modern Africa*, Portsmouth, Heinemann, 2003.
- Lomawaima, K. Tsianina, *They Called It Prairie Light: The Story of Chilocco Indian School*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.
- Mann, Henrietta, *Cheyenne-Arapaho Education 1871–1982: A Drama of Human Dimensions about Individuals, Families, Tribes, and the Federal Government*, Niwot, University Press of Colorado, 1997.
- Martschukat, Jürgen – Stieglitz, Olaf, *Geschichte der Männlichkeiten*, Frankfurt – New York, Campus, 2008.
- Meskel, Lynn – Weiss, Leslie, "Coetzee on South Africa's Past: Remembering in the Time of Forgetting," *American Anthropologist*, 108.1, 2006, pp. 88–99.
- Morell, Robert (ed.), *Changing Men in Southern Africa*, London, Zed Press, 2001.
- Niehaus, Isak, *Masculine Domination in Sexual Violence*, in Graeme Reid and Liz Walker (eds.), *Men Behaving Differently: South African Men since 1994*, Cape Town, Double Storey, 2005.
- Osterhammel, Jürgen, *Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen*, 6th ed., München, Beck, 2009.
- Reid, Graeme – Walker, Liz (eds.), *Men Behaving Differently: South African Men since 1994*, Cape Town, Double Storey, 2005.
- Schoene-Harwood, Berthold, *Writing Men: Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- Van Styvendale, Nancy, "The Trans/Historicity of Trauma in Jeannette Armstrong's *Slash* and Sherman Alexie's *Indian Killer*," *Studies in the Novel*, 40.1–2, (Spring-Summer) 2008, pp. 203–223.
- Winkler, Gabriele – Degele, Nina, *Intersektionalität: Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld, Transcript, 2009.

CUANDO EL SUR SE CONVIERTE EN NORTE



La relación entre el Sur y el Norte, es un vínculo que a menudo suele basarse en la tensión, en la oposición y en la contradicción, ya que son polos opuestos y uno por lo tanto representa el contraste natural del otro. Su relación surge de una confrontación permanente, pero, como son conceptos complementarios, uno no puede existir sin el otro. Nos tocó vivir en una época agitada, llena de cambios que conducen a una nueva redefinición de la realidad que nos rodea, a cuya consecuencia los conceptos del Sur y del Norte, igual que los del Este y del Oeste están sometidos a una nueva delimitación. Así, de repente, el Sur de antaño – inestable, atrasado y pobre – de donde la gente huía, se ha convertido en un Norte rico, próspero y desarrollado, cuyas fronteras rigurosamente vigiladas intentan cruzar miles de personas procedentes de otros sures.

En este contexto se nos ofrece como uno de los temas más discutidos de los que se refieren a esta relación tensa y problemática entre el Norte y el Sur, sin duda alguna precisamente el de la emigración e inmigración, como dos caras de la misma moneda. En este sentido el caso de España es realmente ejemplar e ilustrativo. Podemos hacer constar que España fue un país de emigrados y exiliados por excelencia, prácticamente todo el siglo XX. Como suele ser en tales casos, hubo todo tipo de razones por las que los españoles abandonaban su patria para buscar un futuro mejor en el extranjero. Hay que mencionar los dramáticos motivos relacionados con la Guerra Civil, y una vez terminado el conflicto bélico, el exilio político de los perseguidos por el nuevo régimen, sin olvidar los fuertes motivos económicos, entre muchos otros, que forzaron a los españoles a abandonar sus hogares. Hasta los años setenta el Norte, en este caso el Norte de Europa, era no sólo un sinónimo de un mundo desarrollado y próspero, sino también un equivalente a una sociedad liberal que profesaba unas normas éticas totalmente diferentes de las que imperaban en la sociedad española, que, como se suele subrayar con frecuencia, tradicionalmente se inclinaba a ser más conservadora y puritana.

Actualmente la situación social y política es completamente distinta. En un artículo interesante que presenta un análisis de los cambios en la sociedad española en las últimas tres décadas, los autores hacen constar que treinta años después de la muerte de Franco, realmente *Spain is different*, España es diferente.¹ Se trata de una clara alusión al lema de Manuel Fraga utilizado en la promoción turística con el que en la época de apertura hacia el exterior en la década de los años 60, el ré-

¹ Cfr. Diana R. Val – Enrique García García – Laura Ferrera – Alejandro Requeijo, *El rey Juan Carlos cumple tres décadas al frente del Estado. 30 años de Monarquía*, disponible en <http://www.lasemana.es/afondo/afondo.php?cod=179> (05/03/2011).

gimen franquista quería convencer al mundo sobre la transformación de España en un país moderno. Sin embargo, en aquellos años se trataba, más bien, de un deseo. Pero si Franco pudiera ver su patria hoy, a lo mejor no la reconocería: España es un país donde no sólo existe el divorcio y se ha legalizado el aborto, sino que además es uno de los primeros países europeos donde parejas homosexuales pueden contraer matrimonio. Y como si fuera poco, en las calles españolas se puede hablar libremente gallego, euskera o catalán – lenguas que Franco quiso erradicar por completo –, y además se puede oír toda una variedad de idiomas de los múltiples inmigrantes que provienen de las más diversas partes del mundo. España se ha convertido en el Norte deseado, símbolo de la abundancia y prosperidad, al que se dirigen anualmente miles de personas procedentes no sólo de América Latina, sino además de Asia y África. Es un Norte rico, de considerable bienestar y prosperidad que tiene que enfrentarse a ese Sur pobre y hambriento que está llamando a sus puertas para pedir una limosna.

La literatura desde siempre refleja la situación en la sociedad contemporánea y los grandes temas de la vida cotidiana no tardan mucho en pasar a convertirse en grandes temas literarios. Entre los autores españoles interesados en el tema de la emigración hay que mencionar ante todo a Juan Goytisolo, quien se dedicó a reflejar principalmente la realidad de los emigrantes españoles ya en los años 60. Hoy Juan Goytisolo se interesa profundamente sobre la situación actual de los inmigrantes en España, ante todo de aquéllos que proceden de Marruecos. Según Goytisolo, España ha pasado por todos los cambios de una forma muy precipitada y la sociedad por lo tanto no sabe reaccionar, puesto que “el paso de ser un país de emigrantes a uno que acoge a inmigrantes ha sido tan rápido que los españoles no han tenido tiempo de asimilarlo.”²

De cierta forma se puede decir que la historia se repite aunque con otros protagonistas. En otro artículo titulado *Españolitas en París, moritas en Madrid* Goytisolo hace un paralelo muy interesante de la situación de los emigrantes españoles – que huyendo de la pobreza y escasez material se dirigían al norte, a Francia, Alemania o Suiza, en busca de una mejor vida –, comparando su condición con la de “los moros”, que por las mismas razones se dirigen actualmente a España. El famoso escritor plantea una pregunta interesante: “¿Hablaban tal vez de nosotros aquellos franceses y alemanes como nosotros hablamos hoy de los moros?”³ No se trata sólo de los prejuicios y los tópicos relacionados con el rechazo del “otro” que es diferente y por lo tanto raro, sino que el autor apunta también a las posturas, no menos peligrosas, que se presentan como xenófilas. El autor pone como ejemplo una conversación que mantuvo en Marruecos con una española que expresó su simpatía por aquel país y su gente así:

² Juan Goytisolo, *En un barrio de París he aprendido como leyendo a Cervantes*, p. 7 del documento PDF disponible en <http://www.intermonoxfam.org/cms/HTML/espanol/1862/RevistaIO14cast20-31.pdf> (05/03/2011).

³ Juan Goytisolo, *Españolitas en París, moritas en Madrid*, disponible en <http://web.educastur.princast.es/proyectos/acogida/Interculturalidad/Espa%C3%B1olas%20en%20Paris,%20moritas%20en%20Madrid.pdf> (05/03/2011).

Sí, es un país atrasado, pero me gusta. Aunque muchos digan que los moros son muy distintos de nosotros y que no te puedes fiar de ellos, si les educas un poco, te son fieles y se portan bien. Figúrese que en casa tengo a una morita [...] que habla español. La pobre no sabía ni jota de nuestra cocina ni de nuestras costumbres, y he debido enseñárselo todo: cómo guisar, lavar la ropa en la lavadora, servir la mesa...⁴

Goytisolo desarrolla genialmente los paralelismos y las variaciones de la misma historia que se repite, y como ejemplo pone un antiguo manual publicado en 1964 en París en cuya tapa viene un dibujo de una españolita con delantal y cofia. El libro en su época estaba destinado a ayudar a las amas francesas y a sus sirvientas españolas recién llegadas a Francia a superar fácilmente los posibles obstáculos. Así transcribe Goytisolo las partes más ilustrativas del manual que se titula *Guide bilingue ménager*:

Debe Vd. saber que la española no es holgazana, sino dura al trabajo [...] y no se queja de él, sobre todo si se siente en confianza. No se inquiete si un día encuentra su cocina invadida por un grupo de amigos o parientes españoles, recién llegados a Francia sin nada para comer, ni dónde dormir [...] pero sobre todo no piense que tiene que hospedar, a la fuerza, a toda España y que los españoles son unos invasores y unos frescos. [...] No intente tampoco discutir y razonar, utilizando su lógica deductiva francesa. En la mayoría de los casos, el español no le comprenderá, pues es más bien intuitivo. [...] Con buena voluntad de las dos partes para adaptarse, para aceptar mutuamente las diferencias de mentalidad [...] tendrá en su casa a una empleada española fiel, trabajadora y alegre...⁵

Así pues, como el Sur se ha convertido en Norte, la españolita ha subido en el escalafón social, y de sirvienta ha pasado a ser señora.

El tema de la inmigración en la literatura española los últimos años es relativamente muy frecuente. Entre las obras que despertaron un mayor interés, podemos mencionar la colección de cuentos de varios autores titulada *El tam-tam de las nubes*, Obra social de Caja Granada del año pasado (2008), la novela de Juan Bonilla *Los príncipes nubios*, de 2003, o *Las voces del estrecho* de Andrés Sorel. Sin embargo si revisamos bien la lista de los títulos publicados, entre los autores no encontramos a muchos escritores consagrados. Hay muy pocas excepciones como es el caso de *Inmenso Estrecho*, y *El tam-tam de las nubes*, la mencionada colección de cuentos de varios autores, donde figuran nombres tan sonoros como Lucía Etxebarria, Manuel Rivas o Luis Mateo Díez.

En 2002 Irene Andrés Suárez, Inés D'Ors y Marco Kunz publicaron un excelente libro cuyo título es *La inmigración en la literatura española contemporánea actual*.⁶ Marco Kunz analiza en un ensayo la escena literaria española de la década de los noventa respecto al tema y su tratamiento, y observa que la mayoría de los

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Irene Andrés Suárez – Inés D'Ors – Marco Kunz, *La inmigración en la literatura española contemporánea actual*, Madrid, Verbum, 2002.

autores quienes se dedican al tema de la inmigración, suelen ser escritores poco conocidos quienes o bien están relacionados con el periodismo o trabajan para organizaciones no gubernamentales. El autor afirma: “Compromiso y vivencia personal parecen ser los móviles principales de estos escritores a la hora de escribir obras literarias sobre la inmigración. Las «estrellas», en cambio, callan o se limitan a comentarios ocasionales...”⁷

Transcurridos otros siete años, podemos hacer constar que la situación en este sentido no ha cambiado nada. De la amplia lista de títulos publicados sobre los numerosos temas vinculados con el fenómeno de la inmigración a España, sobre todo la ilegal, se pueden destacar muy pocos libros de los que podemos afirmar con certeza que su huella en la escena literaria será más duradera. En cuanto a la narrativa, en la mayoría de los casos se trata de cuentos o de novelas que ofrecen una denuncia de la situación actual, aprovechándose a menudo de una estética realista de carácter documentalista un poco anticuado y artísticamente no muy satisfactorio. Siendo otro de los males cierta postura que adopta o reproduce ideas estereotipadas sin someterlas a un análisis propio.⁸

En este sentido es indudable la enorme influencia que ejercen sobre los autores los *mass media*. Así p. ej. el escritor Gerardo Muñoz Llorente se inspiró en un caso real comentado detalladamente en la prensa española, y escribió la novela *Ramito de hierba buena*.⁹ En la página web oficial del autor se puede leer la siguiente declaración:

Sensibilizado por las numerosas muertes acaecidas entre los inmigrantes que de manera clandestina tratan alcanzar Europa desde África, e impresionado por las fotografías publicadas en los periódicos españoles del cuerpo sin vida de una joven marroquí en una playa de Tarifa, el autor decidió viajar al [...] continente africano para recabar los testimonios y la información que le han servido para escribir esta novela. Una ficción basada en la dramática realidad que se vive a diario al otro lado del Estrecho de Gibraltar [...].¹⁰

En la novela se presenta una historia de la protagonista, llamada Takebitnanaa, es decir Ramito de hierba buena, que desvela los anhelos de la heroína de comenzar una nueva vida en el paraíso europeo, pero estos deseos se desvanecen, ya que su historia personal tiene un desenlace trágico, y su cuerpo sin vida se encontrará en una playa desierta. Puesto que la cubierta utiliza la foto de la anónima paterista, es decir una fotografía auténtica, Marco Kunz critica “la falta de respecto por la persona real”¹¹ y la profanación de su recuerdo, ya que según opina, la foto sólo sirve de cierto imán para atraer a los lectores, o, más bien, a los compradores.¹²

⁷ Andrés Suárez – D’Ors – Kunz, *op. cit.*, p. 132.

⁸ Cfr. Andrés Suárez – D’Ors – Kunz, *op. cit.*, p. 113.

⁹ Cfr. Gerardo Muñoz Lorente, *Ramito de hierbabuena*, Barcelona, Playa y Janés, 2001.

¹⁰ Véase <http://www.gerardomunoz.com/takebitnanaa.htm> (05/03/2011).

¹¹ Andrés Suárez – D’Ors – Kunz, *op. cit.*, p. 119.

¹² Cfr. *Ibid.*

Es un poco preocupante, pues la literatura en estos casos aporta apenas una versión novelizada de las noticias publicadas en la prensa, y nada más. Parece como si los autores renunciaran a otras aspiraciones limitándose sólo a presentar historias emocionantes y entrañables, o como se pudo leer en la tapa de *Inmenso estrecho*, “historias conmovedoras”. Es muy probable que si alguien se lo propone, vaya a tener dificultades para encontrar “historias alegres” o “divertidas” sobre la inmigración.

En el panorama literario español han surgido unos cuantos autores interesantes que proceden de diferentes países de Latinoamérica y que actualmente residen en la Península. Éstos – sin formar un grupo literario – comparten muchos rasgos en común. Ante todo se incorporan a la literatura española, sin cortar los lazos con el mundo artístico e intelectual de su país de origen. Al revés los mantienen y cultivan. Se trata, entre otros, del peruano Jorge Eduardo Benavides, quien a la hora de hablar sobre su propia identidad suele apuntar que se siente en casa tanto en Perú como en España. Asimismo hay que nombrar a su compatriota Fernando Iwasaki, quien en su ensayo titulado *Mi poncho es un kimono flamenco*¹³ ofrece una reflexión sobre su propia experiencia vital basada en una herencia de distintas culturas. El autor subraya con frecuencia que esta multiculturalidad resulta para él no solamente interesante, sino además inspirativa. “Soy el resultado de una suma de exilios y culturas y me hace ilusión apoderarme literal y literariamente de todos esos territorios.”¹⁴

En una conversación electrónica con los lectores el autor desarrolla aún más la idea y así responde a la pregunta de por qué se fugó de su país:

Nunca me fugué del Perú porque no estaba prohibido salir. Por otro lado, mi abuelo fue japonés, mi bisabuelo italiano y mi abuela ecuatoriana. Yo no estoy en el exilio porque soy el exilio. Es decir, que simplemente no existiría si mis antepasados hubieran sido sedentarios. ¿Por qué tengo que ser solamente peruano si puedo ser japonés, español y latinoamericano? La “patria” es la tierra de los padres, pero la tierra de los hijos todavía no tiene nombre siendo mucho más importante.¹⁵

De esta forma el autor polemiza con la concepción generalizada según la que la patria es lo que otorga identidad.

Esta postura de no cortar los lazos con el país de origen y aprovechar el “bagaje multicultural” es compartida también por Juan Carlos Méndez Guédez. Su novela *Una tarde con campanas*¹⁶, finalista del premio Fernando Quiñones 2004, ha recibido una acogida muy positiva de parte de la crítica. En la cubierta del libro se cita a Alfredo Bryce Echenique quien dijo sobre el autor que era “una de las voces más

¹³ Cfr. Fernando Iwasaki, *Mi poncho es un kimono flamenco*, Madrid, Alfaguara, 2006.

¹⁴ Véase http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Arregui.pdf (05/03/2011).

¹⁵ Véase <http://blogarcolibris.wordpress.com/2005/09/25/conversacion-electronica-con-fernando-iwasaki-cauti/> (05/03/2011).

¹⁶ Cfr. Méndez Guédez, *Una tarde con campanas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

firmes de la nueva narrativa hispanoamericana”.¹⁷ Y puesto que el autor vive y publica en España, contribuye así con su obra también al corpus literario español. Puesto que se trata de una novela extraordinaria, le prestaremos una mayor atención.

Una tarde con campanas presenta la historia de una familia de inmigrantes ilegales, en la que podemos encontrar todos los temas ecudarios que se suelen vincular con la inmigración: la criminalidad, la prostitución, la violencia, la xenofobia y el racismo, entre muchos otros. Es decir, fenómenos que dejan muy poco espacio al optimismo y a la alegría. Sin embargo la novela de Méndez Guédez no sólo se mueve con gracia sobre el terreno resbaladizo representado por el tema sin deslizarse hacia el patetismo, sentimentalismo recargado y el kitsch, sino que además logra tratarlo con ironía y humor.

La novela cuenta con unos cambios de la voz narrativa muy interesantes y está estructurada de forma que sea posible conseguir cierta graduación permanente del dinamismo de la narración. El corpus narrativo consta de 73 capítulos. La mayoría de ellos, 63 capítulos – más bien fragmentos o viñetas muy breves cuya longitud varía entre una y tres páginas –, están narrados por un narrador en primera persona, identificado con el personaje de Juan Luis, un niño de temprana edad escolar, de unos 6 años, quien protagoniza la historia. El protagonista desde su perspectiva ingenua e inocente comenta la nueva vida de su familia en Madrid, y evoca la antigua que llevaban en “el otro país”. Precisamente esta perspectiva desde el punto de vista de un niño que todavía no entiende muchas cosas, o no sabe interpretarlas bien, permite al autor tratar este tema serio y grave con cierto humor muy sutil y con mucha ironía.

Entre estos episodios están intercaladas cuatro escenas dramatizadas, protagonizadas por dos viejitas, que consisten de puros diálogos sin la menor intervención del narrador. Estos capítulos, a diferencia de los demás, siempre van marcados por un número en cursiva y tienen cierta función explicativa. El lector se entera del porqué de muchas situaciones descritas por el protagonista infantil, que sin embargo no quedan aclaradas, ya que el pequeño o ignora las razones de lo que pasa o sencillamente no las entiende. Esta información importante se recibe a través de la conversación mantenida entre las dos señoras que viven en un cuarto que alquilan junto con sus hijas en el piso donde vive la familia de Juan Luis. Gracias a ellas el lector se entera p. ej. de los negocios ilegales del padre, o de que Somaira, la media hermana del protagonista, es víctima de la violencia doméstica, ya que es abusada por su padrasto, de manera que así quedan aclaradas las razones por las que la madre llora todas las noches.

Aparte de estas escenas dramatizadas hay tres capítulos que por su carácter se distinguen de los demás. Son los únicos que llevan un título, y se llaman: *Primera noche*, *Segunda noche* y *Tercera noche*, respectivamente. En ellos un narrador en tercera persona narra los sueños del pequeño Juan Luis. En estos capítulos que ade-

¹⁷ Véase la cubierta de la edición comentada. Asimismo se pueden encontrar comentarios en los que el reconocido autor peruano autor alaba la obra literaria de Méndez Guédez, p. ej. la siguiente página web: <http://www.lenguadetrapo.com/00048-NB-ficha.html> (05/03/2011).

más están diferenciados visualmente del resto por una tipografía distinta, se revelan los temores, las fobias y los deseos infantiles del protagonista. Se trata de unos capítulos líricos, impregnados de una poética risueña. Se evoca una atmósfera onírica, que produce cierto relajamiento, que contrasta con la intensidad narrativa de los demás capítulos.

En cuanto a las relaciones espaciotemporales, la primera impresión que el lector obtiene no es precisamente la de una gran complejidad. La narración del protagonista infantil, quien viaja en autobús de Madrid a Salamanca, representa una retrospectiva. La presentación de los hechos narrados no es lineal y los cambios del orden cronológico de los acontecimientos, naturalmente, no son arbitrarios. Se trata de unos recursos narrativos con los que se siguen efectos artísticos concretos. En particular se trata de la idea de reflejar el pensamiento del niño pequeño incapaz de concentrarse mucho tiempo en una sola cosa. Por lo cual las memorias y las ideas bien se desarrollan sin puntos de conexión aparentes, o están unidas con unos hilos de asociación muy finos que en su sencillez e inocencia infantil pueden resultar graciosos.

La temporalización exacta en la narración es irrelevante, porque refleja la relación del protagonista hacia el tiempo como categoría perceptiva. El niño no sabe distinguir bien el tiempo, por lo cual éste está dado por diversas situaciones que marcaron su vida. Como ejemplo pueden servir dos capítulos, uno asociado con la vida antigua en el otro país y el otro con la nueva vida en Madrid. Como son muy cortitos me permito citarlos para ilustrar lo dicho:

No digas coche se dice carro.
No digas sandía se dice patilla.
No digas gafas se dice lentes.
No digas polla se dice güevo.
No digas cortado se dice marrón.
No digas cacahuetses se dice maní.
Carajo que no digas, no digas, que no hables así, carajo.
(Mi padre los domingos. Tercera cerveza.)¹⁸

Esta información escueta del narrador invita al lector a que se ponga a pensar y a buscar lo que el narrador se calla o lo que no puede ver. En este caso el estrés acumulado del padre quien reacciona de forma poco adecuada y explota irritado al oír a su hijo quien va asimilándose al nuevo ambiente mejor y más rápido, con la naturalidad propia de los niños.

El otro capítulo desempeña un papel complementario. Esta vez está relacionado con la madre.

No digas milicos, se dice militares.
No digas loro mandante, se dice señor presidente.
No digas nada de lo que dice tu hermano, no lo repitas, no digas nada que no venga en el libro que ellos leen al empezar la clase, mejor no digas nada, no digas nada, tú

¹⁸ Guédez, *op. cit.*, p. 85.

no digas.
(Mamá los lunes antes de llevarme a la escuela. Primer café con leche. Allá en la otra ciudad.)¹⁹

El narrador percibe de forma fuerte el presente relacionado con lo vivido en Madrid, en España. Por otro lado su pasado se está perdiendo en una neblina del olvido. Si habla del otro país o de la otra ciudad que forman parte de su pasado, ya no se mencionan ni una sola vez ningunos topónimos que puedan servir de orientación. También aquí la escasa información invita a ver más allá de lo que ve el niño: “Mamá los lunes antes de llevarme a la escuela. Primer café con leche. Allá en la otra ciudad.”²⁰ Entre líneas se siente el temor de la madre, su nerviosismo y preocupación. Así pues, el primer café con leche puede relacionarse con la prisa de la mañana al empezar el día.

Ese recurso se vuelve a emplear en un capítulo que de hecho no representa ningún tipo de recuerdo ni comentario. Consiste de un fragmento de periódico debajo del cual se puede leer: “(Papel del periódico con el que envolví mi guante de beisbol que en Madrid nunca uso. Ni los lunes, ni los martes. Ya nunca.)”²¹ De la hoja del periódico sólo son legibles los anuncios, el texto del artículo es indescifrable. Aquí podemos leer varios anuncios: uno sobre pizzas, otro sobre una clínica veterinaria. Entre ellos destacan sobre todo dos, que resultan interesantes. “Motivo de viaje remato urgente apartamento”²². Y más abajo: “Por motivo de viaje vendo urgente pequeña empresa de zapatos”²³. En estos anuncios breves, de pocas palabras, hay toda una historia no contada con una alusión a la oleada de emigrantes quienes abandonan el país debido a la situación política inestable.

La novela es un gran mosaico de un microcosmos peculiar, en la que seguimos al protagonista quien desvela sus experiencias y vivencias en el doloroso proceso de la iniciación a la vida de los inmigrantes ilegales. Así el niño describe por ejemplo la llegada a España, cuando sus familiares le hacían repetir una y otra vez ciertas frases, para que estuviese preparado si le interrogasen los oficiales en el puesto de control de pasaportes en el aeropuerto. La repetición se convierte así en un recurso muy poderoso.

Yo vengo a visitar a mi tío Paco.
Yo vengo dos meses a visitar a mi tío Paco.
Yo vengo a España sólo dos meses a visitar a mi tío Paco.
Me lo hicieron repetir muchas veces el día que tomamos el avión. Si me preguntaban algo tenía que responder: yo vengo a visitar a mi tío Paco, yo vengo dos meses a visitar a mi tío Paco.
Practiqué bastante. Cuando nos bajamos del avión agarré la mano de Somaira y estaba muy fría. Hicimos una cola larga, muy larga. Mi papá y Augusto estaban

¹⁹ Guédez, *op. cit.*, p. 153.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Guédez, *op. cit.*, p. 57.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

blancos. A los dos les caían gotitas de sudor desde la frente. Delante de nosotros vi a tres muchachos muy morenos, pero después de un rato de hablar con un señor que estaba en la ventanilla, vinieron varios policías y se los llevaron.

Nos tocó a nosotros. [...] El señor comenzó a preguntarnos cosas. Estuvimos un rato allí. Yo veía a mi mamá y a mi hermana sonriendo de mentira, tan simpáticas, tan felices. Hasta que el hombre comenzó a sellar unos papeles y la mano de mi hermana Somaira se puso caliente. Cuando salimos a la calle hacía frío. Yo le pregunté a mi mamá dónde estaba el tío Paco que íbamos a visitar. Ella y mi papá se rieron.²⁴

Ni los padres, ni los hermanos mayores del protagonista – ambos ya adultos –, no le comentaron nada sobre las razones por las que abandonaron su país para ir a España, por lo cual el niño aceptó esa explicación sin sospechar nada. Sólo después descubrió que lo del tío era una mentira aunque seguía ignorando el porqué sus familiares insistieron tanto en que aprendiese esas frases falsas. A pesar de lo graciosa que es la escena, el lector empático no puede evitarlo y siente el escalofrío, el estrés y el ansia rebosantes en la escena.

Yo tenía sueño, pero los árboles de Madrid me parecían muy raros, medio pelados, con unas poquitas hojas amarillas, unas poquitas hojas rojas. Le pregunté a Augusto por qué eran así y él me explicó que eso es el otoño. Yo no entendí qué quería decir y me puse a llorar porque pensé que el otoño era una enfermedad, que pronto estaríamos amarillos, secos. Lo que pasa es que luego me quedé dormido.

Pero hoy ya sé qué es el otoño, hoy ya sé que yo no tengo ningún tío Paco. Nosotros no tenemos ningún tío Paco. Nosotros no tenemos a nadie en Madrid.²⁵

Al lector se le esboza una sonrisa en los labios, pero al mismo tiempo siente la gravedad contenida en la escena descrita.

A pesar de que los inmigrantes procedentes de Latinoamérica tienen una indudable ventaja frente a los demás: el idioma, éste, curiosamente, representa, a la vez, un rasgo distintivo debido al cual se traza una línea divisoria entre los inmigrantes y los representantes de la sociedad mayoritaria. Así el niño observó que cuando su hermana mayor buscaba piso para alquilar, “le colgaban el teléfono apenas le notaron el acento.”²⁶

Sin embargo las diferencia léxicas respecto al español peninsular se convierten, a la vez, en ciertos rasgos de carácter unificador, ya que sirven de lazos (entre los miembros de la familia y los demás compatriotas). De ejemplo puede servir el siguiente fragmento en el que el protagonista comenta uno de esos momentos cuando la comunicación entre él y su amiga española falla.

– Chévere cambur – grita mi padre y yo corro para abrazarlo.

Me gusta cuando me llama así en plena calle porque nadie nos entiende.

Sólo él y yo (bueno... y mis hermanos, bueno... y mi mamá... bueno y las muchachas y las viejas que alquilaban el cuarto) comprenden ese grito.

Mariana me preguntó un día qué significaba y yo no supe explicarle. Chévere

²⁴ Guédez, *op. cit.*, p. 115.

²⁵ Guédez, *op. cit.*, p. 116.

²⁶ Guédez, *op. cit.*, p. 165.

cambur es chévere cambur. Es mi papá que regresa, es mi papá cuando vamos a comer solomillo, es mi papá cuando le llevo una cerveza helada junto al televisor.

Mariana me dijo que chévere cambur es tope guay, pero no supe qué decirle.

No comprendo porque hay que explicarlo todo.

Chévere cambur es chévere cambur y ya está.

Chévere cambur chévere cambur chévere cambur.²⁷

Esa fórmula indescifrable para los demás es percebida por el niño como una manifestación de complicidad y seña de la misma suerte compartida. Por otro lado esta ventaja algunas veces genera una línea invisible pero impermeable que se traza entre él y la sociedad española representada por la niña Mariana, porque muchas veces lo incomprensible se convierte en un objetivo de burla, como lo documenta otra escena.

Mariana se tapó la cara con la mano. Mariana se rió mucho. ¿Cómo dijiste?, me preguntó cuando le conté sobre mi amigo Manuel.

Y era eso, que cuando me rompí la pierna, Manuel me llevaba en chuco. Y a Mariana le dio la risa, se le puso roja la cara. En chuco, en chuco. Mariana a veces no oye y tengo que explicarlo todo, contarle, pero ella dice [...] que no me entiende.

En chuco, Mariana. Porque me rompí la pierna cuando me caí del techo, porque me pusieron escayola, porque estaba en el techo buscando una pelota, porque, Mariana, en chuco, porque Manuel me llevaba en chuco no te rías Mariana. [...]

En chuco, le grito y después salgo corriendo hasta mi casa, para acostarme en el mueble y ver la televisión, para no estar más con ella. Porque la odio mucho cada vez que se ríe, cada vez que me pregunta cosas y le causa gracia lo que digo.²⁸

La burla infantil a menudo puede sobrepasarse y transformarse en disgustos. Los niños pueden herir sin querer, los mayores, no obstante lo hacen frecuentemente a propósito, aunque de una forma camuflada. Ilustra lo dicho muy bien un extracto del diálogo mantenido entre las dos viejitas que comparten el destino de inmigrantes ilegales con la familia del protagonista.

– [...] Hace días bajé a comprar unas cosas para las muchachas, y una señora me dijo “Estará contenta con este calor, se sentirá como en su tierra”.

– Le hubieses dicho, nosotras venimos del Caribe, señora, no venimos del infierno.

– Algo de eso le comenté, pero después la señora me preguntó si en nuestros países ya no quedaba nadie, si todos nos habíamos venido.

– ¿Te dijo eso?

– Así mismo. Pero yo le contesté que no se preocupara, que allá habían quedado todos los primos, los tíos y los amigos de ella que habían tenido que irse de acá en los cincuenta a que les diéramos trabajo.²⁹

En esta escena se reflejan varios motivos a la vez: la xenofobia, por un lado, representada por una postura de superioridad hostil de algunos miembros de la sociedad mayoritaria quienes sienten la necesidad de “defender” su propio territorio ante la

²⁷ Guédez, *op. cit.*, p. 39.

²⁸ Guédez, *op. cit.*, pp. 135–136.

²⁹ Guédez, *op. cit.*, p. 72.

invasión no deseada. En esta relación, cabe recordar el consejo a las amas francesas del manual mencionado por Goytisolo, citado más arriba. Por otra parte vemos allí una clara alusión a los cambios a los que España ha sido sometida los últimos cincuenta años: de un Sur inestable y atrasado se convierte en un Norte próspero y desarrollado.

La novela de Méndez Guedez trata el doloroso tema de la inmigración ilegal con una originalidad y exquisita maestría. Es una obra que cumple con los más severos criterios literarios y que merece su lugar en el corpus de la literatura contemporánea tanto español, como venezolano. El autor ofrece una visión crítica de la sociedad española, en la que hay no sólo fenómenos sociales negativos, sino también los positivos; se denuncia la xenofobia y el racismo por un lado, y se elogia la amistad y la solidaridad por el otro. La perspectiva infantil hace posible demostrar lo absurdos que son ciertos tópicos y estereotipos arraigados en la concepción que algunas partes de la sociedad mayoritaria tienen sobre las minorías. Por otra parte el autor logra evitar clichés y una esquematización simplificadora contribuyendo así al debate con una obra que aunque despierta en el lector la sonrisa y la ternura, le hace pensar y reflexionar sobre problemas muy profundos.

Bibliografía

- Andrés Suárez, Irene – D’Ors, Inés – Kunz, Marco, *La inmigración en la literatura española contemporánea actual*, Madrid, Verbum, 2002.
- Goytisolo, Juan, *En un barrio de París he aprendido como leyendo a Cervantes*, PDF disponible en <http://www.intermonoxfam.org/cms/HTML/espanol/1862/RevistaIO14cast20-31.pdf> (05/03/2011).
- Goytisolo, Juan, *Españolas en París, moritas en Madrid*, disponible en <http://web.educastur.princast.es/proyectos/acogida/Interculturalidad/Espa%C3%B1olas%20en%20Paris,%20moritas%20en%20Madrid.pdf> (05/03/2011).
- Guédez, Méndez, *Una tarde con campanas*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- <http://blogarcolibris.wordpress.com/2005/09/25/conversacion-electronica-con-fernando-iwasaki-cauti/> (05/03/2011).
- http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Arregui.pdf (05/03/2011).
- <http://www.gerardomunoz.com/takebitnanaa.htm> (05/03/2011).
- <http://www.lenguadetrapo.com/00048-NB-ficha.html> (05/03/2011).
- Iwasaki, Fernando, *Mi poncho es un kimono flamenco*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- Muñoz Lorente, Gerardo, *Ramito de hierbabuena*, Barcelona, Playa y Janés, 2001.
- Val, Diana R. – García García, Enrique – Ferrera, Laura – Requeijo, Alejandro, *El rey Juan Carlos cumple tres décadas al frente del Estado. 30 años de Monarquía*, disponible en <http://www.lasemana.es/afondo/afondo.php?cod=179> (05/03/2011).

Daniel Nemrawa (Brno)

DEL NORTE AL SUR: EL PROBLEMA DE LA (IN)AUTENTICIDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA



En el contexto cultural hispanoamericano, el discurso sobre la identidad constituye, desde la independencia hasta la actualidad, el eje del pensamiento argentino determinando gran parte de la creación literaria de este ambiente cultural. La cuestión básica de la presente problemática sigue el tema general de la autodeterminación con respecto al resto del mundo, sobre todo del Occidente del que la cultura argentina se siente formar parte integrante. Uno de los aspectos que muchos pensadores argentinos destacan en sus análisis de la identidad es la problemática de la (in)autenticidad. Nuestro propósito es demostrar que este concepto no depende sólo de recientes influjos externos (vanguardia, postmodernismo) sino que se trata de una expresión original y “auténtica” cuyas raíces hay que buscar en la historia y la evolución cultural del país.

En la Argentina del siglo XIX gran parte de la elite intelectual al principio no se esforzaba en crear una cultura autóctona con su propia identidad y su propia filosofía basadas en la herencia cultural existente, sino en copiar sistemas europeos y norteamericanos y llevarlos a la práctica. Sin embargo, su aplicación en muchos aspectos resultó superficial e inadecuada, un hecho que tuvo en estas tierras consecuencias inimaginables. En este contexto hay que subrayar sobre todo los proyectos “civilizadores” de los pensadores y políticos como, por ejemplo, Domingo Faustino Sarmiento o Juan Bautista Alberdi, cuyas visiones y hechos dejaron huellas imborrables en la formación del nuevo país. Sarmiento, que puso las bases del discurso filosófico, político y literario, y cuyas ideas principales estaban condicionadas principalmente por la antinomia de *civilización y barbarie*, pretendía, por ejemplo, llegar a la realización de sus objetivos “[m]ediante la educación y a través de un gran proceso inmigratorio. Lavado de cerebro y lavado de sangre. Tal se pretendió con la educación inspirada en el positivismo francés, el utilitarismo inglés y el pragmatismo estadounidense.”¹ Por llevar a cabo esas visiones “civilizadoras” Sarmiento se esforzaba vehementemente como presidente del Estado (1868–74). El resultado de su empeño fue por un lado una inmigración masiva e incontrolada de Europa, por otro una marginalización y asimilación, o hasta casi una liquidación paulatina de la cultura indígena, gauchesca y criolla. Según la concepción de Sarmiento, el gaucho no podía participar de la civilización. Desde la óptica sarmientina, a diferencia del hombre “civilizado” el gaucho que también se enfrenta a la naturaleza es al mismo tiempo parte de la misma y no parte de un proceso histórico.

¹ Leopoldo Zea, *América Latina: largo viaje hacia sí misma*, en Leopoldo Zea (ed.), *Fuentes de la cultura latinoamericana*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 295.

Ya a finales del siglo XIX y principios del XX varios pensadores hispanoamericanos (José Martí y José Enrique Rodó, entre otros) se orientan a la revisión de la evolución económica, política e ideológica. Posteriormente, la nueva generación regresa desde este largo desvío al ambiente americano, anteriormente rechazado a causa de la necesidad de los fundadores de nuevos países de una solución radical en el proceso de desvinculación de la dependencia del pasado colonial, y descubre, entre otros libros, las *Meditaciones del Quijote* (1916), ensayo en el que Ortega y Gasset define su teoría del “perspectivismo” como teoría de la perspectiva que parte del carácter de la realidad. Precisamente en este ensayo aparece la tesis orteguiana: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.”² Su autor se sitúa en su circunstancia (en el mundo circundante) que forma parte de otra circunstancia, más amplia, buscando el sentido de lo que lo rodea. Ortega en principio parte de la circunstancia española permaneciendo anclado en su época y preocupándose casi exclusivamente por el problema de la posición de España en el contexto europeo. Sin embargo, los pensadores hispanoamericanos encuentran aquí muchos puntos comunes en relación con el discurso sobre la problemática de la identidad americana. Más tarde, Ortega fue criticado y rechazado por sus posturas simplistas y opiniones eurocentristas y paternalistas sobre América, y ante todo sobre Argentina como el único país hispanoamericano que había visitado. Al mismo tiempo, para gran parte de los intelectuales sus ideas significaron una ruptura importante en el pensamiento hispanoamericano existente hasta el momento dejando en él huellas profundas.

Hasta la actualidad, la corriente principal del pensamiento hispanoamericano no logra desprenderse por completo del complejo de dependencia, en cierto sentido de una forma de “exilio” dentro de la cultura occidental. Por lo tanto, en el transcurso del siglo XX con mucha frecuencia aparecían teorías nuevas tratando de delimitar y acentuar su propia identidad, su autenticidad.

En la segunda mitad del siglo XX, la (in)autenticidad se convirtió en el tema principal, por ejemplo, de la filosofía de la liberación representada por Enrique Dussel (1934). Dussel defiende la opinión de que el pasado filosófico latinoamericano es “la expresión de la inautenticidad”. Afirma que “se dan dos vacíos: vacío por el lado de la filosofía europea, que parece sernos ajena y por el pensamiento latinoamericano que se considera su apéndice”³. El filósofo latinoamericano es en general, según Dussel, responsable de la alienación cultural de América Latina por el hecho de ser inauténtico y repetidor. Propone, por tanto, la destrucción de la filosofía dominante en el sentido hegeliano, es decir, la asimilación de ésta y la creación de una filosofía nueva. Siguiendo prácticamente las huellas de Lévinas, deconstruye el pensamiento filosófico occidental intentando crear la llamada “metafísica de la alteridad”. La *Ética de la Liberación* (1973), su estudio más famoso (comprendiendo tres textos filosóficos), luego significa un experimento teórico del

² José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 30.

³ Leopoldo Zea, *Filosofía y cultura latinoamericanas*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”, 1976, p. 216.

hombre latinoamericano en busca de la “liberación del eurocentrismo”, intento de hacerse verdaderamente “mundial”, “desde la afirmación de su alteridad excluida, para analizar ahora deconstructivamente su «ser-periférico».”⁴

Este tema filosófico que forma parte de la problemática de la identidad puede considerarse una constante del ensayo hispanoamericano, y argentino respectivamente, desde los inicios de la independencia. Y precisamente el ensayo se convirtió en un género dominante en la literatura argentina y para muchos intelectuales en el único espacio posible y libre que les ofreció una posibilidad de realizar la fundación, aunque sea de modo imaginario, de un país al que en realidad hasta nuestros días le siguen faltando bases reales y firmes. Por un lado, en nivel extratextual, el ensayo (y otros textos) es así percibido como un espacio para visiones utópicas proyectadas hacia el futuro, por otro, en el nivel interior del sujeto, como un lugar imaginario para la búsqueda utópica de la propia identidad y, dentro de ella, de la identidad y autonomía (o libertad) de la creación artística, estando estas identidades hasta cierto punto siempre determinadas por el marco contextual. De ahí el sentido del aislamiento, la marginación, el exilio, fácil de reconocer entre líneas en todos esos textos. Graciela Scheines define el ensayo argentino precisamente desde el no-lugar en el que adopta la función de llenar ese espacio:

El ensayo argentino se escribe desde ningún lugar, o desde otro lugar, es escritura del desconsuelo – del sin suelo –, desde la desilusión a la utopía. El ensayo argentino es melancolía del futuro y lucidez aberrante. Y la única posibilidad de hacerse un lugar: la escritura es el lugar, la patria, lo que otorga identidad.⁵

Y es la modalidad del espacio, junto con la del tiempo que la complementa, la que constituye una base de la imaginación existencial y fuente de la reflexión en gran parte de la literatura argentina.

Auténticos espacios argentinos

En general, el verdadero espacio argentino es presentado como un lugar transitorio o lugar provisorio (pasaje). Partiendo de la situación geográfica y demográfica, estrechamente vinculada a la percepción de la existencia del individuo y la sociedad, la Argentina permanece dividida en la metrópoli (Buenos Aires, ciudad de los inmigrantes) y un vasto espacio de la pampa demarcado por los Andes (el resto del país, lugar de los gauchos nómadas) sembrado muy esporádicamente por islas de ciudades de cierta importancia. Si la capital está tradicionalmente orientada al oriente, es decir, dando la espalda al resto del país, lo hace hasta nuestros días por la necesidad de distanciarse de él, tanto económica como culturalmente. Más de

⁴ Carlos Beorlegui, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004, p. 753.

⁵ Graciela Scheines, *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, p. 132.

cien años después de lograr la independencia el ensayista Ezequiel Martínez Estrada anota:

Para el porteño, mirar al interior es mirar hacia afuera; al exterior. Interior es para él Europa. Sabe que internarse es dislocar su persona del conjunto de que forma parte, y que tendrá que luchar con hechos distintos, no con la aventura sino con la ceniza de una aventura que se ha quemado hasta el fin. Ya el interior no le atrae, como en años anteriores, con la promesa de la fortuna o de la libertad; el interior ya está purgado de ilusiones: es el trabajo, la enfermedad, la ignorancia, el olvido. Nada de lo que allí hay nos interesa. El paisaje queda muy lejos y está vacío; la montaña es montaña, el lago es lago, el bosque es bosque. El bosque no es Guillermo Tell, la montaña no es el Juxthausen, el lago no es Wordsworth. Les falta la dimensión de la vida. Por esas calles rectas es imposible salir, como al agua le es imposible remontar el declive.⁶

La consecuencia de tal situación es una persistente diferencia abismal entre estos dos mundos dentro de un país. Consideramos que la necesidad de una permanente delimitación tiene sus raíces en prácticas discursivas dominantes que aplican la antinomia sarmientina de la civilización y la barbarie que constituía un pilar fundamental para la formación de la independencia nacional argentina y de su identidad. Héctor Tizón ubica entre los dos espacios extremos la literatura argentina:

Entre aquellos dos extremos, acumulación e incluso confusión aluvional de sucesivas oleadas migratorias en el centro o área de influencia portuaria, y despueblo, empobrecimiento y decadencia del Interior, podríamos enmarcar la literatura argentina. En una están concentrados los medios, la información, la difusión, las editoriales y la crítica, y en la otra no hay casi nada o muy poco y este poco por reflejo, reflejo incluso de segunda mano.⁷

La percepción del espacio en la literatura argentina parte sobre todo del sentimiento de un desarraigo existencial del inmigrante o el exiliado (o del gaucho nómada), de la preocupación por el estar o la necesidad de la fuga de la actual inseguridad del sujeto. Teniendo la noción de las características espaciales, el individuo no se identifica con el ambiente sino que intenta analizarlo, definirlo y dominarlo, tal como lo hace Sarmiento. Sin embargo, él mismo asume una posición paradójica: escapa de la barbarie de la pampa y de la cultura gauchesca permaneciendo al mismo tiempo fascinado por ella. De ahí esa abundante imaginación existencial que surge de la modalidad del espacio. La extensión ilimitada de un espacio infinito y monótono no despierta el sentimiento de libertad sino la angustia del peligro y la amenaza. El argentino está paradójicamente encarcelado en esta inmensidad viviendo desde cierto punto de vista en un permanente exilio interior.

⁶ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, Madrid, Archivos, 1991, p. 147.

⁷ Héctor Tizón, *Tierras de frontera*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, p. 46.

En busca de la historia argentina

Si el espacio argentino es percibido como un lugar provisorio sin contenido, *no-lugar*, anclado en el presente eterno, carece lógicamente de la subjetividad de su historia. En este contexto, Fernando Aínsa resume la actitud que adoptaban los pensadores hacia la cuestión americana:

“País del porvenir” – como lo bautizara Hegel –, el Nuevo Mundo ha sido siempre la posibilidad, esperanza de vida nueva que se propone a partir de un simbólico “empezar desde cero”. Sin embargo, esta jubilosa “juventud” se ha pagado con la negación o la ignorancia del pasado. “América, región sin historia”, sostiene el mismo Hegel; “América, continente del tercer día de la creación”, esquematiza Keyserling, mientras Ortega y Gasset plantea su “meditación del pueblo joven”. El pasado queda reducido a la arqueología de civilizaciones prehispánicas o a un inventario de “culturas muertas”. El “pecado original de América” – a decir de H. A. Murena – es este “exilio europeo” del otro lado del océano, el vértigo que da el vacío histórico, esa evasión y ese desarraigo en que se sume la desesperanza como reverso de la utopía.⁸

Al no tener la Argentina su propia historia la “busca” en otra parte. Como ya ha sido mencionado, desde la formación del país independiente las élites argentinas intentaban implantar sistemas y modelos tomados o de los Estados Unidos o de la Europa occidental con el fin de desprenderse del peso del pasado colonial español, tanto en el nivel económico como filosófico y cultural. El resultado es la ausencia de un sistema sensato y constructivo que parta de la realidad local, y el fracaso de todos los proyectos, por ejemplo del ya mencionado proyecto civilizador apoyado en el positivismo. Así, aquí permanece sólo un orden provisorio basado en un sistema caótico de valores. Según Scheines,

el hacer fundante, aquel de mayor significación y que se ejerce plenamente en el vacío, no tiene lugar aquí donde sólo cabe la acción como reacción a la provocación y a la urgencia. [...] Esta acción discontinua [...] desdibuja la identidad. El no dejarse abatir, estar atento, no poder reposar de la tensión que se genera de la urgencia de elegir a cada instante el rumbo, el ritmo y la intensidad de nuestra acción, deriva en una crisis de identidad.⁹

Por otro lado, la ausencia de la historia en un país que durante su existencia no fue capaz de crear un sistema firme significa al mismo tiempo la ausencia de la contextualidad. Donde se hallan el caos o la nada está ausente el contexto.

Ese sentimiento de abandono, de marginalización, podría tener sus raíces en la ausencia del espacio de la casa (del hogar) en el sentido más amplio de la palabra, es decir, la casa de la patria protectora. La inexistencia de una casa fundante auténtica, firme, con dimensiones imaginables, el *no-lugar*, es uno de los factores decisivos de la condición del exilio interior. El espacio de la casa es decisivo tanto para

⁸ Fernando Aínsa, *La reconstrucción de la utopía*, México, Correo de la UNESCO, 1999, p 109.

⁹ Scheines, *op. cit.*, pp. 108–109.

la identidad individual como para la colectiva. El individuo cree que se reconoce en el pasado, cuando, como dice Bachelard, “en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido.”¹⁰

La casa como símbolo del espacio de la autenticidad y la identidad nacional es para el argentino una abstracción misteriosa inalcanzable. Si en la Argentina es imposible encontrar asidero firme es imposible identificarse con algo concreto, es decir, con la casa y, dentro de ella, con su historia. Borges este estado de existencia lo comenta del siguiente modo:

[E]l argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel “El estado es la realidad de la idea moral”, le parecen bromas siniestras.¹¹

La necesidad de un espacio auténtico y concreto se convierte en una de las condiciones claves en la búsqueda de la identidad, sobre todo para el individuo que sufre uno o más exilios.

Las reflexiones acerca de las modalidades espaciotemporales confirman la importancia del ensayo argentino que se convirtió en el género predominante absorbiendo otros géneros literarios, entre ellos la novela:

Así también las novelas son, en rigor de verdad, ensayos. [...] Basta raspar mínimamente la vistosa cobertura para encontrar debajo el ensayo. Es decir, la búsqueda intelectual, la indagación histórica, la angustiosa urgencia por encontrar respuestas a los problemas de la identidad, del fracaso, del pasado y la prehistoria nacional, la dialéctica de coqueteos, avances, retrocesos y vueltas alrededor de una tesis, tanteos e intentos de aproximación a precisos núcleos conceptuales que aparecen, se eclipsan y retornan insistentemente en diferentes formulaciones, vestidos y desvestidos, cambiando de disfraz, pasando y paseando por seductoras metáforas que el lector reencontra en una y otra novela, en uno y otro autor, casi idénticas.¹²

Ya hemos destacado que la tradición literaria argentina tiene mucho que ver con la mencionada antinomia sarmientina que constituye la base de su futura evolución. Sarmiento refleja un país dividido en dos (en el “bárbaro” y el “civilizado”), dos mundos que se enfrentan, se entrecruzan hasta que se funden en algo inclasificable que llamamos el carácter argentino.

Desde el punto de vista literario podemos seguir dos líneas esenciales: la tradición gauchesca, oral y épica, representada por la “epopeya” nacional, *Martín Fierro*, a la que desde el inicio se añade otra línea que según Piglia es “el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la circulación de citas, referencias, traducciones, alusio-

¹⁰ Gaston Bachelard, *La Poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 41.

¹¹ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 138.

¹² Scheines, *op. cit.*, pp. 133–134.

nes.”¹³ Borges se ve fascinado por el tema gauchesco, el tema del caudillismo, pero siempre desde el texto o desde el laberinto de la biblioteca. Según Piglia, Borges “exaspera y lleva al límite, casi a la irrisión, ese uso de la cultura; lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darle forma a los textos.”¹⁴ Ese carácter irrisorio y provocador de los textos de Borges también puede aludir a la inautenticidad, al complejo general de sentirse menos (o más) europeo, y al mismo tiempo a la inutilidad de toda esa erudición con la que se pretende llenar el vacío de la pampa. Con ésta el “porteño” mantiene una relación doble: la de repudio y la de la fascinación cuyo producto es la literatura gauchesca. Y precisamente la fascinación subraya la ambigüedad del carácter argentino quitándole la máscara civilizadora. Con el vaciamiento de significado se subraya la paradoja de la inautenticidad.

En suma, desde la perspectiva pigliana se cita, se transcribe, se traduce y a la vez se mistifica con apócrifos: se crea el mito. La traducción es otro rasgo importante en las letras argentinas y símbolo de la inautenticidad. Piglia juega mucho con esta idea llevándola al extremo en su relato *Homenaje a Roberto Arlt* (Nombre falso, 1994), al publicar un supuesto cuento inédito de Arlt “Luba”, que al final resulta una traducción libre de un cuento del simbolista ruso Leonid Andreiev. Además, Piglia llega a la conclusión, un tanto hiperbólica y provocadora, acerca del origen de la novela argentina partiendo de Witold Gombrowicz (1904–1969), autor polaco que dejó una huella imborrable en la literatura argentina, al que añade otros dos autores marginados: Roberto Arlt y Macedonio Fernández.

Conclusión

Con nuestras observaciones intentamos contribuir al discurso sobre la identidad argentina destacando el tema de la autenticidad, sobre todo a través del análisis de las modalidades espaciotemporales, a partir de las cuales hemos podido comprobar una fuerte y significativa presencia de la imaginación existencial que refleja esta compleja problemática. El carácter ensayístico que subyace en casi toda la narrativa argentina puede, al menos parcialmente, explicar el hecho de que los autores sientan la necesidad existencial de exponer el fracaso de los proyectos fundacionales, expresar sus propios fracasos causados por el ambiente hostil, sus exilios como consecuencia de tal situación, la inautenticidad en el campo de la filosofía y la literatura.

En otras palabras, sobre la base de una lectura crítica de textos representativos de este ambiente cultural, podemos deducir que la preocupación de sus respectivos autores gira, en la mayoría de los casos, en torno a la ausencia o la búsqueda de elementos básicos que constituyan la identidad nacional. Además, esta búsqueda se realiza con mucha frecuencia desde el exilio. De ahí tal vez el carácter pesimista,

¹³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990, p. 146.

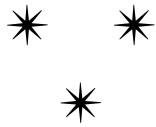
¹⁴ Piglia, *op. cit.*, p. 147.

irónico, a veces casi nihilista, de gran parte de la producción literaria (tanto en el ensayo como en la ficción) que suele reflejar una profunda crisis social, política y cultural del país, una crisis presentada como permanente.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, México, Correo de la UNESCO, 1999.
- Bachelard, Gaston, *La Poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Beorlegui, Carlos, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004.
- Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Madrid, Archivos, 1991.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990.
- Scheines, Graciela, *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.
- Tizón, Héctor, *Tierras de frontera*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.
- Zea, Leopoldo, *América Latina: largo viaje hacia sí misma*, en Leopoldo Zea (ed.), *Fuentes de la cultura latinoamericana*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 287–298.
- Zea, Leopoldo, *Filosofía y cultura latinoamericanas*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”, 1976.

VIEWING HISTORY



Annemarie Matthies (Halle)

“A SHARED BEDAZZLEMENT”.
A DISCOURSE ANALYTICAL APPROACH
TO MIRCEA CĂRTĂRESCU’S NOVEL *THE LEFT WING*



1. Introduction

The overwhelming response Mircea Cărtărescu’s trilogy *Orbitor*¹ not only received in Romania but widely internationally is a rare response to contemporary Romanian literature, especially regarding those attempts approximating Romania’s history not from an alleged outside-perspective.²

Although both in the international and in the Romanian press, study of literature, scientific and public discourse, the trilogy’s first part, the novel *The Left Wing*³ has been discussed as a namely Romanian, yet European approach to world literature, the novel’s perception in Romania differs from that outside the country: in the British and German press *The Left Wing* – above all its metaphorical conception – is praised as genuinely European, as resembling European traditions of writing and as being comparable with distinguished Western-European authors,⁴ while in Romania the discourse seems to veer towards the opposite direction. Although the novel’s international perception is appreciated as one of its merits, the novel itself is affirmed as a last appearance of specifically Romanian literature.⁵ Most notably, the perception of the *content* differs between the Romanian discourse and the way the novel is perceived in Western-Europe. A majority of western reviews discussed *The Left Wing* as a “Bucharest-novel,” stating that the city of Bucharest is portrayed as a genuinely postmodern capital, inevitably including mythical frag-

¹ Originally *Orbitor*. This caption has been maintained in the English translation; in literature criticism and reviews *Orbitor* is translated as “dazzling,” “glaring” or “blinding”.

² Unlike internationally acclaimed authors such as Herta Müller or Richard Wagner, Cărtărescu did not leave Romania during the Ceaușescu-regime.

³ The trilogy’s first part, *Aripa stângă* (The Left Wing) was published in Romania in 1996. Since the year 2000, it has been translated into all major European languages. The second part, *Corpul* (The Body), and the third part, *Aripa dreaptă* (The Right Wing), have been translated into English. In order to improve readability, in this essay the English titles are used.

⁴ Jörg Plath, for example, compares Cărtărescu with Swift and Proust (*Frankfurter Rundschau*, 10/10/2007); Andreas Breitenstein speaks about a conglomerate, including Kafka and Bruno Schulz (*Neue Zürcher Zeitung*, 03/11/2007).

⁵ Marius Chivu, in explicit contradiction to the above characterisations, claims that Cărtărescu ties in with Romanian authors, such as Eminescu, Blecher, Arghezi and Eliade (<http://www.dilemaveche.ro/index.php?nr=180&cmd=articol&id=6172>).

ments; Cărtărescu himself is esteemed as the fictional architect of Bucharest.⁶ Those characterisations are unlikely to be detected in Romania: while Cărtărescu himself explicitly claims *not* to refer to reality but to follow the concept of *l'art pour l'art* instead,⁷ the scientific and journalistic discourse refers to the question in what ways the novel might contribute to a reconditioned Romanian self-conception.⁸ The most popular answer to this question is the statement that after decades of their total fictional absence, after decades of postmodern imitations, “the Romanians” are here represented as sharing a history as a coherent people. Although in recent years a number of Romanian writers have been concerned with the Ceaușescu-regime’s last decade,⁹ Cărtărescu’s novel is perceived as a genuine attempt to re-contextualise that era.

The questions this paper will discuss therefore are: how might the difference between the Western-European perspective and the Romanian point of view upon the novel be explained? Does the novel itself offer such a wide range of interpretation – or might the different enouncements in both public and scientific discourse explain the difference of perception?

Relating to that superior question the novel’s storyline and its aesthetic methods will be analysed in a first step; using Hans Blumenberg’s metaphorical paradigm, the question of the relation between mythical aspects and a necessarily open space of decipherment will be pursued and affiliated with the novel’s “overall-assertion.” As a second step, the concept of discourse-analysis – using Foucault’s ideas as well as the literary discourse-analysis by Link and Link-Heer – will be applied in order to track those “entities of sequences of signs” that allow to make a statement about the “enouncements” that can be found in non-literary discursive statements as well, and by those means suggest the novel’s relating to a wider discursive formation, in other words: its relation either to a Western, or to an Eastern “body of knowledge.”¹⁰

⁶ Jörg Plath speaks about “Bucharest in a trance” (*Neue Zürcher Zeitung*, 03/11/2007); Kathrin Hillgruber characterises Cărtărescu’s portrayal of Bucharest as a “world-literary monument” (*Der Tagesspiegel*, 14/11/2007); Jokke Foel describes the novel’s Bucharest as mutating into “an Atlantis, as did Dresden for E.T.A. Hoffmann” (*Der Freitag*, 28/05/2008).

⁷ See for example Cărtărescu’s essay *Europa are forma creierului meu*, Bucharest, Humanitas, 2003; an English comment and partial translation can be found here: http://findarticles.com/p/articles/mi_hb5270/is_4_80/ai_n29277865/?tag=content;col1. For Cărtărescu’s self-concept and ideas about art and literature see also several interviews with him, for example in *Die Zeit* (<http://www.zeit.de/online/2007/51/cartaescu-interview>) or in *Atelier.LiterNet* (<http://atelier.liternet.ro/articol/4786/Teodor-Duna-Mircea-Cartaescu/Orbitor14-ani-si-1400-depagini.html>).

⁸ See, for example, an article in *artline*: http://www.artline.ro/_quot_Orbitorul_quot_lui_Mircea_Cartaescu-5039-1-n.html.

⁹ Above all Dan Lungu (*Raiul Gâinilor; Sânt o babă comunistă*) and the authors belonging to the literary group *Club 8*.

¹⁰ See Michel Foucault, *The Order of Things*, Paris, Pantheon, 1970, p. 141.

2. *The Left Wing* as a Revelation – A Metaphorical Approach

The Left Wing is the first part of a trilogy – consisting of *The Left Wing*, *The Body* and *The Right Wing*. Although since the end of World War II the cardinal points as well as the directions “right” and “left” have had a clear political connotation and are frequently read as tropes – given Romania’s “shift” the novel’s captions are nearly inevitably read as political metonymies – *The Left Wing* should nevertheless not be understood pejoratively; as it hints to the trilogy’s composition which, according to Cărtărescu, resembles a triptych, it refers to a structure rather than to a specific content. In concordance with a triptych’s left wing’s function in classical painting, the novel’s I-narrator characterises the narrative as a revelation’s scripturalisation. Without regarding the different theological understandings of revelation and the variety of critical views upon those concepts: the notion of revelation carries in it the claim of unveiling a truth not by means of a subject’s consciousness, but through divine inspiration *de rigueur*. The narrative consequently claims its own validity as given by a superior instance, by an authority which is neither dependent on argumentation, nor on analysis. Roland Barthes’ essay against the common literary criticism’s practice of tracing and incorporating an author’s biography, his social, territorial, political and economical background and Barthes’ final call for the “Death of the Author” is brought to life quite provocatively here: the author factually claims not to exist at all – while being a chosen, half-divine entity at the same time.¹¹ Barthes prefers the notion of scriptor instead of author – and exactly that is what the narrator calls for – again: connected to a superior, non-failing instance.

Against this background, what does the text reveal?

The Left Wing includes two major concurrent storylines, connected by a narrative frame in which the I-narrator – or rather: the scriptor –, situated in the 1990s, portrays his mother’s biography in a-chronological retrospect, covering the years between the mid-30s and the mid-60s. This narrative, which ends at the time when the narrator is around twelve years old, including his mother’s childhood in the countryside, her migration to Bucharest during the war and her encounter with his father after the war, does not resemble the novel’s central purpose but serves as a connecting link for a second storyline instead. As the majority of comments on the novel refer to this underlying story rather than to the factual framework, this paper’s analytical focus will also lie on the second storyline. *The Left Wing* counts for a text being nearly impossible to decipher as a whole – either in Romania or in Western-Europe. In order to pursue the question by which means it incorporates a relation to a national historic discourse, Hans Blumenberg’s metaphorical paradigm¹² seems to be a suitable choice for the stylistic analysis.

¹¹ “To give a text an Author is to impose a limit on that text.” Roland Barthes, *Death of the Author*, New York, Hill and Wang, 1974, p. 112.

¹² Or rather his *approach to a new paradigm of metaphor*, as he put it. See for example the following essay: Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in Dorothee Kimmich – Rolf Günter Renner – Bernd Stiegler (eds.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Leipzig, Reclam, 1996, pp. 248–258.

At first glance it is striking that – in contrast with the narrative framework – the second storyline is narrated largely allegorically, containing numerous metaphors situated in the semantic field of organic biology and neuro-physiology. In addition, the characters of the story line are not depicted as persons but as figures, either of mythical origin – without employing any concrete tradition of mythology – or as figures clearly marked as improbable characters regarding the historical context pursued in the narrative frame. The obvious counterpoint to the biographical part not only applies to the portrayal of figures, but also to the portrayal of the place of action, the city of Bucharest. Its depiction explicitly does not claim to deliver concrete illustrations but is alienated, insofar as Bucharest resembles the inside of a human body which can be entered via its orifices, located outside, in the supposedly real city of Bucharest. The entrances are hidden inside or underneath national monuments, not perceivable, but to be found by intuition.¹³ While throughout the novel it is non-specific how this storyline is linked to the biographical part with regards to content, the novel's disregard of any "narrative economy" and its fluctuating between dream, hallucination and reality is accredited as one of its merits – while at the same time the uncertainty of meaning is discussed widely. According to Blumenberg's new paradigm of metaphor, the search for meaning, for a precise and concrete meaning, if not the artwork's truth, is an approach to fictional art specifically situated in modernity; the probable, the foretelling, the hints and overtones are not appropriate approaches to metaphor anymore.¹⁴ Taking a closer look at *The Left Wing*, it is, I would argue, obvious that the metaphors do not call for a concrete decipherment – they are intentionally vague, suggesting an atmosphere rather than a concrete truth. And indeed: shortly before the end first part of the trilogy, the I-narrator states that it is impossible for him to clearly distinguish between reality, hallucination and dream.¹⁵ It is consequently superfluous to explain from where the second storyline derives; on the contrary, this narrative's claim to truth – truth being identical with hallucination and dream – does not differ from that of the narrative frame.

Nevertheless: neither the simultaneity in time, nor that in space – the city of Bucharest – connect the two storylines, locating the dream/hallucination in a very

¹³ One of the novel's protagonists, the cleaner Ion Stanila, enters while cleaning a national monument – this does not happen by chance, but only after a "strange feeling" had befallen him.

¹⁴ Unfortunately, this essay has not been translated into English. Orig.: "Dem gegenwärtigen Betrachter entgeht leicht ein weites Feld in der Geschichte des Ausdrucks «Wahrscheinlichkeit», der Bereich der *Ästhetik*. Unsere metaphysische Aufhöhung des Kunstwerks hat uns daran gewöhnt, der Kunst ihre eigene «Wahrheit», ja ihr «Wahrheit» in einem besonderen Maße zuzuschreiben, dass uns «Wahrscheinlichkeit», als ein Ausdruck zu geringen Ranges, nicht einschlägig für Fragen der Kunsttheorie scheint. Dabei ist der klassischen Ästhetik die Formulierung ganz geläufig, dass am Kunstwerk «Wahrscheinlichkeit» der «Wahrheit» vorzuziehen sei, wobei dies ganz im Rahmen der aristotelischen Poetik gedacht ist [...]" Blumenberg, *op. cit.*, p. 255. In his famous book *Wirklichkeiten, in denen wir leben* (Frankfurt, Suhrkamp, 1981; Engl.: *The Realities In Which We Live*) Blumenberg speaks of a specifically modern use of metaphor as employing them as "functional equivalents."

¹⁵ As shall be explained later on, this reference to reality is not only due to the author's conception of art but serves as a stylistic means in the novel.

concrete historical setting. In addition, the second storyline is at least punctually depicted as the event underneath and underlying reality determining what is happening on the surface, as the corporal metaphors suggest. The *tertium comparationis* between the body and the city is, in this case, the physical dependency on the functioning of the organs.

But what exactly is happening underneath? In order to answer this question, it seems instructive to distinguish between protagonists and actions as a first step, and then to reintegrate both elements.

2.1 The Novel's Protagonists – The Ignorant *Knowing* as an Allegory

The second storyline, summarized broadly, narrates the story of a secret group of people called *The Knowing*,¹⁶ holding secret encounters in order to perform magical practices, intended to create a new world via those practices.

The Knowing, the storyline's protagonists, are, sociologically speaking,¹⁷ not defined as a group – neither do they share a common interest, belief, disposition or conviction, nor do they *intentionally* gather to accomplish a specific purpose. Despite that, it would be exaggerated to characterise this group as a forced community. Although they have a leader¹⁸ they are never depicted as a collective on the basis of force. It is rather suggested that what those figures share is their specific knowledge – whereas this knowledge is not articulated or filled with content, but accredited solemnly by their denomination. De facto: *The Knowing* do not know anything at all.

Again, Blumenberg's writings on tropes in general seem illuminative because what looks like a pure contradiction does not necessarily resemble one. The “unknowing Knowing” can be read allegorically, referring to reality without intending to explain it. The group's secret encounters include the performance of rituals and magical practices – practices which are intended to create a new world, whereas, again, that new world's quality is not precisely defined. While *The Knowing* lack knowledge of the new world's quality, their leader is the solemn one who does have knowledge about the new world's necessity: its necessity is its congruency with his own recreation. Consequently, the new world is characterised not by any quality on its own – and therefore by its superiority related to the old world – but by a singular figure's gain. Especially the final ritual's description, with which the first part of the trilogy ends, might illustrate the relationship between leader and group: throughout the novel, the magical practices serve as the preparation of a

¹⁶ *The Knowing* is also the novel's title in its German translation.

¹⁷ According to Charles Horton Cooley a “secondary group” – a group in which the members are not associated via marriage or parenthood – do not play an important role in the development of personal identity, but are “goal-oriented”; their members come together to accomplish a specific purpose.

¹⁸ The leader, Monsieur Monsü, depicted as a prototypical “charismatic leader,” is one of the figures whose origin stays nebulous. Throughout the novel, he is referred to as “the albino.”

definite act; in this act, a girl is tortured by the leader, in a way that “mankind has not experienced yet,” in a way that makes the “Inquisition’s practices appear harmless.”¹⁹ The girl’s body is opened and from her uterus the new world, at least an integral part of it, is taken. This ritual’s cruelty is perceived as cruel by *The Knowing*, but articulated as a necessary act to which the group is not opposed. Furthermore, the ritual’s victim is voluntarily sacrificing life, without knowing what purpose she serves. This scene is allegorical in more than one way and shall be regarded to discourse later on. While *The Knowing* are depicted as a serving allegiance, without disposition, without any precise knowledge of their doing, with neither concrete gain nor concrete interest in creating a new world, the leader’s intentions are depicted as two-faced, as the new world’s creation is congruent with his own survival, but not articulated as such. The allegiance is one that is claimed to be voluntary, but, in contradiction to their denomination as *The Knowing*, it is an allegiance on the basis of ignorance, while the leadership is characterised by the power to exploit – on the basis of his knowledge.

2.2 The Practice of Magic as a Practice of Ignorance

The Left Wing has been praised for its magic realism, partly claiming that Cărtărescu ties in with traditions of Romanian authors of the 19th and early 20th century, partly stating that he reintroduces the supernatural into a de-mystified world.²⁰ But what exactly does the notion of magic imply, regarding the novel’s content and, most notably, regarding the novel’s protagonists?

Blumenberg’s approach to metaphor explicitly includes the notion of myth. If those practices themselves are read allegorically, then, according to Blumenberg, it is not necessary – moreover: it does not do justice to the concept of tropes – to decipher them in order to approach the artwork’s truth. A proper approach would rather try to bring the probable to light. Therefore, trying to decipher *The Knowing*’s magical practices in order to ascertain concrete cases to which they refer

¹⁹ As this part is quoted frequently it is cited in this paper as a point of comparison: “For hours the young women’s body of flesh, blood and nerves became acquainted with all human pain, exceeded the limits of human suffering. Blessed were pagan warriors falling to their enemies [...]. Blessed were the burned alive, the skinned alive, the ones befallen by cancers. But the girl’s screams seemed, however, of unbearable pleasure and her face and eyes and her cramped lips showed a destructive ecstasy.” (Own translation; originally: “Timp de ore-n şir corpul de carne, sânge şi nervi al tinerei femei a cunoscut ntreaga suferinţă umană şi i-a depăşit limitele. Fericiţi au fost luptătorii păgâni căzuţi în mâinile duşmanilor [...]. Fericiţi arşii de vii, jupuiţii şi canceroşii. Dar ţipetele fetei păreau, totuşi, e plăcare insuportabilă, iar pe faţa ei buza zgârcită şi ochii strânsi ar âtau un extaz distrugător.” Mircea Cărtărescu, *Aripa stângă*, Bucharest, Humanitas, 2008, p. 402.)

²⁰ Those notions are mentioned by both Romanian and international critics. See Andreas Breitenstein’s review in *Neue Zürcher Zeitung* (03/11/2007) or Marius Chivu’s essay in *Dilema Veche* (<http://www.dilemaveche.ro/index.php?nr=180&cmd=articol&id=6172>).

would not yield conclusive results. But what might “the probable” be in the case of practices performed by a voluntary allegiance, ignorant of their precise doing?

Without needing to summarize the anthropological debate about magic and its function, several aspects seem worth considering. According to James Frazer, the quality that distinguishes magical practices from religious ones lies in their different relations to power.²¹ As, according to Frazer, religious practices usually involve petitions, mainly directed towards a superior instance, magic resembles science insofar as it refers to the human ability to force nature; whether the ability is, regarding its effect, real or not in specific cases of magic does not play a role here – and neither does it, at least in *The Left Wing*, play a role, as the wished-for result, the new world, appears only in the trilogy’s second part. While Frazer states that magical practice therefore relies on a belief in the relation between a specific cause and a specific effect – on the basis of this presupposition Frazer distinguishes between “the savage” and “the civilized,” categories which, in Frazer’s view, mostly rely on his preconditions on knowledge. Wittgenstein asserts that magic resembles science even in this point: its functioning is guaranteed by the practice itself and therefore does not rely on belief. Regardless of that, he agrees with Frazer insofar as he also distinguishes between practices that rely on a supposedly superior instance’s goodwill and practices that involve human authorisation over nature. If magical practice is broadly defined as the power to “make things happen” without a superior instance as well as without the need to believe, the introduction of magical events into a narrative can imply a subject’s empowerment, expressed by the subject’s authorisation over nature.

Reintegrating the protagonist’s performance of magic rituals, Blumenberg’s thoughts about the probable and the anthropologically alleged logic of magical practice itself, what kind of empowerment, if any, might be found in *The Left Wing*? *The Knowing* are depicted as figures without intentions and without knowledge about the consequences their actions have. They are merely servants, following someone – blinded, bedazzled, glared – about whose intentions they are ignorant. Whereas *The Knowing* have the potential to create a new world by means of their action, this potential is used by their leader and consequently empowers him, not them. The result will be a new world which has been created by all but is intended to serve the leader’s needs: the probable, indistinct point of reference of the allegory, is not a specific historical event but the relationship between leader and servant.

²¹ Cf. James Frazer, *Der goldene Zweig*, Reinbek, Rowohlt, 1989, p. 70 (originally: *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, New York/London, Macmillan & Co., 1890).

3. Approaching *The Left Wing* From a Discourse-Analytical Perspective

Keeping Blumeberg's writings in mind, it becomes obvious now that the novel is a largely allegorical text referring to "a probability" – while metaphors and symbols are mainly directed towards the place of action apart from places, *The Left Wing* does not include historical concretion, such as references to historical persons. The figure's mythical or otherwise alien origin might – in search for "truth" – be interpreted from the discourse's perspective of the nation's alienation after World War II; but it seems rather deliberate to read certain figures as if they were symbols. Firstly, neither the group, nor the leader are marked as historical persons, respectively depicted as persons at all, but give the impression of generalised sketches of leader and servant. Secondly, the time of the narrative's action is precisely set – it is the years between the 1930s and the 1960s, a time in which Romania de facto experienced three *changes* of regime. Still, both in Romania and in Western-Europe, *The Left Wing* is read as a historical epic. How can that be explained?

On the basis of Foucault's writings on the constitution of discourse, the idea of sequences relating to objects, subjects and other enouncements has been adapted by Jürgen Link.²² He takes over the concept of discourse but extends it insofar as he states that the modern mode of discourse serves a specific purpose: the constitution of normality.²³ Regarding *The Left Wing* and the different discursive enouncements about the novel I would argue that the difference in the novel's interpretation can be explained by the different discursive normalities about Romanian history in Romania and Western-Europe.

3.1 Reading the Novel From the Romanian Point of View

As the novel's perception in Romania refers to a common history as a shared experience, the question then is what the contemporary interpretation of that shared experience looks like?

When asked "How do you see Romania today, 20 years after the revolution?" Cărtărescu answered:

Romanians have a very fatalistic view. We are in a transition between evil and good. Intellectual Romanians have always been westernized and shared western values.

²² His first basic ideas can be found here: Jürgen Link, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1983.

²³ When asked in what way the constitution of normality and discourse are related to each other Link answered: "In that way that you don't realise you don't notice anything." (Orig.: "Dass du nicht merkst, dass du nichts merkst." In "Konturen eines Konzepts," *kultuRRévolution*, 27, 1992, p. 51). Further thoughts on the production and constitution of normality can be found in Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2009 (1997).

They were the most enthusiastic about joining the European Union. Now, there are fewer euro enthusiasts, but we cannot afford to be sceptical. Instead, we should be proud to be Europeans.²⁴

His retrospective take on the 40 years under communism is much shorter: “In a way, we did not notice the outside system. We suffered, but we thought it was normal to suffer.”²⁵

Corresponding to these enouncements *The Left Wing*, I would argue, does not refer to the past so much but to the future – both in its composition as a triptych and in its reference to the Romanian discourse history. The teleological composition, stressing the “central panel”, symbolised by the following novel *The Body (Corpul)*, which covers the years of the Ceaușescu-era, is obvious. The trilogy’s first part serves as the basis for this second part, as its introduction as well as its premise.

Looking back at the novel’s content, at first glance it seems surprising that Cărtărescu, respectively the novel’s I-narrator, used the notion of revelation at all. As in Romanian debates the idea of alien domination and two-faced dictatorial rule has been popular throughout the last twenty years, those propositions would not require the notion of revelation at all. But again: although this perspective – the quest for “truth” – is not explicitly denied in the novel, it is extended, referring to a general disposition of mind – a probable *mentality*.

In Romanian debates on national history the people’s disposition has not been a topic until the end of the 1990s. In the last decade however, especially in the last couple of years, shortly before Romania’s entry into the European Union and ever since then, discursive enouncements have moved towards a Romanian mentality-discourse. The central element of this public discourse is the enouncement that Romanians as a people had to go through a long process of being reigned over because they as a people called for being reigned over; the popular notion of the “lack of democratic consciousness,” for example, does not relate its presumption to a concrete historical setting but argues in a teleological manner – the mentality is the cause for the alleged consciousness.

The Left Wing, I would argue, is related to those debates insofar as Cărtărescu affirms Romanian mentality as servile without contextualising this – observed – servility in the present, but by explaining it as a naturally grown disposition. Regardless of Cărtărescu’s claim not to refer to “anything real at all” – the fictional reference might not apply to reality as a factual one, but nevertheless it applies to a very real discourse that has been taken up by Romanian intellectuals such as Andrei Pleșu, who affirms a traditional distinction between an Eastern and Western mentality in his widely read essays as real.²⁶

²⁴ Interview conducted by Gabriele Eick, Executive Communications, Cultural Days Consultant, 2009.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ See, for example, his essays *Despre bucurie în Est și în Vest* and *Toleranța și intolerabilul. Criza unui concept*; in Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est și în Vest și alte eseuri*, Bucharest, Humanitas, 2007.

3.2 Reading the Novel from the Western Point of View

Despite the references to the Romanian discourse, the much-referred-to approach to Europe can also be affirmed – not only stylistically, in comparison with European authors or traditions of writing, but above all with regard to content. Cărtărescu valets the mentality-discourse on “post-socialism,” mainly led by European cultural anthropologists,²⁷ as well as the idea of a seemingly natural historical development, without the need to analyze and to take relationships of power into consideration. By those means, the present does not necessarily resemble the best new world, but the logically consistent world.

Keeping in mind that the mentality-discourse is deeply rooted in western academic discourse,²⁸ the novel might therefore well be read as a genuinely European one. On the other hand, while the mentality-discourse is a purely academic one, in Western public discourse the enouncements have transformed into quite different ones. The essence here reads as follows: the Eastern-European peoples have – finally, after decades of false dominance – liberated *themselves*. What seems contradictory at first glance resembles, on further consideration, the teleological composition that can be found both in discourse as well as in its fictional comment: ignorant servants develop from innocence to awareness.

4. Conclusion

Connecting the preliminaries with the initial questions, namely how can the difference between the Western-European perspective and the Romanian point of view about the novel be explained? Does the novel itself offer such a wide range of interpretation – or might the different enouncements in both public and scientific discourse explain the difference of perception? The answer can only be a tentative one.

The idea of the people’s bedazzlement applies to both Western-European and Romanian discursive enouncements. But while in Romania this mentality is imag-

²⁷ In her essay *Western Writing and the (Re)Construction of the Balkans after 1989: The Bulgarian Case*, Yonka Krasteva shows how under the “western censorious gaze the nation [of Bulgaria] becomes a signifier of the feminine, waiting passively to be claimed by the normatively masculine West as its complementary part.” Yonka Krasteva, *Western Writing and the (Re)Construction of the Balkans after 1989: The Bulgarian Case*, in Andrew Hammond (ed.) *The Balkans and the West: Constructing the European Other 1945–2003*, Aldershot, Ashgate Publishing, pp. 97–110. This discourse does not only apply to the Bulgarian case but has been taken up by Romanian intellectuals.

²⁸ Contemporary “Mental mapping” resembles the modes of differentiation Edward Said described in 1978 in more than one way. He described Orientalism as “the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, a Western style of domination, restructuring, and having authority over the Orient.” Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

ined as a natural *national* disposition – see Cărtărescu’s idea of the “fatalistic Romanian” – in Western-European thought it is a disposition that evolved politically, through false leadership. As *The Left Wing*’s aesthetic is mainly characterised by tropes – allegories and metaphors – the way the reasons of this mentality are explained here is still open. The novel actually leaves a gap here: whether the allegorical references are to be understood politically or anthropologically cannot be fully answered. Only the trilogy’s last part will show whether the fictionally transformed history refers to the Romanian or to the European version of history – whether the fictional leadership will be terminated by a final coup or whether servants will remain servants.

Bibliography

- Barthes, Roland, *Death of the Author*, New York, Hill and Wang, 1974.
- Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in Dorothee Kimmich – Rolf Günter Renner – Bernd Stiegler (eds.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Leipzig, Reclam, 1996.
- Blumenberg, Hans, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981.
- Cărtărescu, Mircea, *Europa are forma creierul meu*, Bucharest, Humanitas, 2003.
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, Bucharest, Humanitas, 2008.
- Foucault, Michel, *The Order of Things*, Paris, Pantheon, 1970.
- Frazer, James, *Der goldene Zweig*, Reinbek, Rowohlt, 1989.
- Krasteva, Yonka, *Western Writing and the (Re)Construction of the Balkans after 1989: The Bulgarian Case*, in Andrew Hammond (ed.), *The Balkans and the West: Constructing the European Other 1945–2003*, Aldershot, Ashgate Publishing, pp. 97–110.
- Link, Jürgen, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1983.
- Link, Jürgen, “Konturen eines Konzepts,” *kultuRRevolution*, 27, 1992, pp. 50–70.
- Link, Jürgen, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2009 (1997).
- Pleşu, Andrei, *Despre bucurie în Est și în Vest*, in Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est și în Vest și alte eseuri*, Bucharest, Humanitas, 2007, pp. 7–29.
- Pleşu, Andrei, *Toleranța și intolerabilul. Criza unui concept*, in Andrei Pleșu, *Despre bucurie în Est și în Vest și alte eseuri*, Bucharest, Humanitas, 2007, pp. 69–109.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- Wittgenstein, Ludwig, *Remarks on Frazer’s Golden Bough*, in Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Occasions 1921–1951*, London, Hackett Publishing, 1993, pp. 115–155.

Alberto Becherelli (Roma)

NAZIONALISMI E CULTURE IN BOSNIA-ERZEGOVINA DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE



Il 6 aprile del 1941 le potenze dell'Asse, senza alcuna preventiva dichiarazione di guerra, invadevano la Jugoslavia che, nutrendo ancora la speranza di non essere aggredita, aveva fatto ben poco per prepararsi alla realtà inevitabile, rivelandosi incapace di opporre una degna resistenza alle sovrastanti forze nemiche. Causa principale del collasso era stata la mancanza di una vera solidità statale, sulla quale avevano prevalso le rivalità nazionali intestine, esacerbate dalla propaganda antijugoslava interna e da quella radiofonica dell'Asse: tra gli slavi del sud molti ne avevano approfittato per liberarsi dal dominio serbo, disertando la chiamata alle armi e agevolando la vittoria degli aggressori. La Bosnia-Erzegovina divenne l'epicentro della resistenza jugoslava agli invasori, ma la guerra ivi combattuta, sebbene collocabile nel più ampio contesto mondiale, assunse gli aspetti peculiari di una guerra civile, determinata dal conflitto tra le diverse ideologie nazionaliste presenti – croata, serba e musulmana – nell'ambito della più specifica e irrisolta questione nazionale jugoslava.¹

I croati in particolare non avevano palesato alcuna volontà di combattere per la sopravvivenza della Jugoslavia ed il 10 aprile, dopo l'ingresso delle truppe tedesche a Zagabria tra gli applausi ed i ringraziamenti della popolazione, avevano proclamato la nascita dello Stato Indipendente Croato (*Nezavisna Država Hrvatska*, NDH), alla cui guida Hitler e Mussolini mettevano l'avvocato Ante Pavelić, leader dell'"Organizzazione Rivoluzionaria Croata di Ribelli" (*Ustaša Hrvatska Revolucionarna Organizacija*, UHRO), più semplicemente nota come movimento separatista

¹ Gli eventi della Seconda guerra mondiale nell'area jugoslava sarebbero incomprensibili senza la giusta conoscenza del contesto storico della Jugoslavia monarchica fra le due guerre. Mi limito a ricordare tra le numerose pubblicazioni sulla storia generale dello Stato jugoslavo: Stephen Clissold (a cura di), *Storia della Jugoslavia. Gli slavi del sud dalle origini a oggi*, Torino, Einaudi, 1969; Jože Pirjevec, *Il giorno di San Vito. Jugoslavia 1918–1992. Storia di una tragedia*, Torino, Nuova Eri, 1993. Per quanto riguarda la questione nazionale jugoslava rimando invece allo studio di Ivo Banac dedicato ai primi tre anni di vita del Regno dei Serbi Croati Sloveni (*Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca*), Jugoslavia dal 1929: Ivo Banac, *The National Question in Yugoslavia. Origins, History, Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1988. Infine, per un quadro d'insieme sull'invasione e lo smembramento della Jugoslavia da parte delle potenze dell'Asse, con particolare attenzione alle operazioni militari italiane: Stefano Bianchini – Francesco Privitera, *6 aprile 1941. L'attacco italiano alla Jugoslavia*, Settimo Milanese, Marzorati Editore, 1993.

ustaša (“ribelle”, “insorto”, dal verbo *ustati*, “insorgere”).² Nato a Bradina – piccolo paese presso Konijc, al confine tra la Bosnia e l’Erzegovina sulla strada Mostar-Sarajevo –, Pavelić era stato l’ultimo rappresentante al parlamento di Belgrado del “Partito del diritto croato” (*Hrvatska stranka prava*, Hsp), modesta formazione politica fortemente nazionalista e antiserba, fondata nella Croazia asburgica nel 1861 da Ante Starčević – nell’NDH considerato “padre della patria croata” – e distintasi fin dall’inizio per uno stile politico violento ed estremista. Per l’Hsp l’indipendenza della Croazia (compresa la Bosnia, quindi una “Grande Croazia”) era il primo dei diritti costituzionali dei croati, ma il partito non era anti-asburgico, considerando possibile un’indipendenza all’interno del contesto imperiale.³

Nel corso degli anni Venti Pavelić aveva radicalizzato l’ideologia dello schieramento, trasformandolo – tra il 1929 ed il 1931 – nel movimento *ustaša*, che si proponeva come fini, da perseguire anche con il terrorismo (l’atto più eclatante era stato l’assassinio di re Aleksandar Karađorđević a Marsiglia, il 9 ottobre del 1934), l’insurrezione della Croazia e la sua erezione a Stato indipendente dalla Jugoslavia, facendo appello alla solidarietà esterna dei croati emigrati dal regno e degli Stati stranieri solidali con la causa croata. L’ideologia del movimento era fortemente reazionaria e tradizionalista: il contadino era considerato il pilastro del popolo croato e la famiglia il perno della società; un cattolicesimo di impronta medievale, oscurantista e fanatico (*Bog i Hrvati*, “Dio e i Croati” era uno dei motti *ustaša*) l’unica autorità spirituale, con una forte avversione per la democrazia liberale, per il comunismo e per il capitalismo plutocratico. L’organizzazione era rigidamente verticale e autoritaria, con l’attuazione di quello che nei movimenti e nei regimi fascisti già esistenti era il principio del *leader*, cui rispondeva la figura di Pavelić come *Poglavnik*. Gli *ustaša* venivano educati all’odio per la Jugoslavia e all’amore per la madre patria croata: gli adepti subivano un forte indottrinamento “spirituale”, volto a renderli consapevoli – secondo le linee guida dell’ideologia del movimento – della loro superiorità rispetto ai serbi, dovuta alla discendenza dalla *razza ariana* dei goti germanici e non da tribù slave (teoria priva di qualsiasi fondamento storico: serbi e croati sono entrambi popolazioni di origine slava). Essi prestavano giuramento dinanzi a Pavelić mediante una cerimonia rituale che si teneva davanti a un tavolo

² Per un quadro generale dello Stato Indipendente Croato e del movimento *ustaša* nelle sue diverse fasi si veda lo studio approfondito in più monografie di Bogdan Krizman: Bogdan Krizman, *Ante Pavelić i ustaše*, Zagreb, Globus, 1978; Bogdan Krizman, *Ndh između Hitlera i Mussolinija*, Zagreb, Globus, 1980; Bogdan Krizman, *Ustaše i Treći Reich*, Zagreb, Globus, 1983; Bogdan Krizman, *Pavelić u bjekstvu*, Zagreb, Globus, 1986. Sulla HDH si veda inoltre: Fikreta Jelić-Butić, *Ustaše i Nezavisna Država Hrvatska, 1941–1945*, Zagreb, Liber, 1977; Sabrina P. Ramet (a cura di), *Nezavisna Država Hrvatska, 1941–1945*, Zagreb, Alinea, 2009. Sul movimento *ustaša* si veda anche: Mario Jareb, *Ustaško-domobranski pokret, od nastanka do travnja 1941. godine*, Zagreb, Školska knjiga, 2006.

³ Cfr. Mariano Ambri, *I falsi fascismi. Ungheria, Jugoslavia, Romania, 1919–1945*, Roma, Jouvence, 1980, p. 148. Per una breve biografia di Pavelić si veda: *Tko je tko u NDH. Hrvatska 1941–45*, Zagreb, Minerva, 1997, pp. 306–310. Per ripercorrere invece il ruolo della Bosnia-Erzegovina nelle considerazioni dei politici nazionalisti croati a cavallo di secolo e nella Jugoslavia monarchica si veda: Enver Redžić, *Bosnia and Herzegovina in the Second World War*, London-New York, Frank Cass, 2005, pp. 63–71.

coperto da un panno nero sul quale v'erano un pugnale, una croce, un fucile e una candela. La simbologia, che rendeva l'ideale nazionalista e indipendentista una "lotta sacra", quasi una crociata, sintetizzava i due capisaldi ideologici del movimento: la lotta armata (il pugnale e il fucile) e la fede cattolica (la croce e la candela).⁴ L'età media dei militanti era giovane, al di sotto dei trentacinque anni, mentre quella dei quadri e dei capi era più eterogenea: i primi erano soprattutto operai e contadini, i secondi appartenevano invece alla classe media, essendo in prevalenza studenti, artigiani, impiegati e, come lo stesso Pavelić, avvocati. Il *Poglavnik* sapeva conciliare nella sua personalità la cultura provinciale e proletaria degli uomini della base contadino-operaia e la cultura cittadina e borghese dei quadri del movimento. L'organizzazione riscosse grande successo nelle comunità di emigrati croati in Europa e nelle Americhe: i giovani emigranti di prima generazione, particolarmente sensibili ad un nostalgico sentimento nazionalista, venivano reclutati dai dirigenti del movimento, che approfittando del disagio, della povertà e della miseria di tali ambienti, conquistavano proseliti promettendo lavori remunerativi e vita facile all'interno dell'organizzazione. Dal momento che reclutare individui in Croazia sarebbe stato molto più rischioso, il reclutamento *ustaša* avveniva quasi esclusivamente tra i croati all'estero.⁵ Sostenuto fin dagli anni Trenta dall'Italia fascista – con finanziamenti, armi e la possibilità di addestrare uomini – e in minor misura dall'Ungheria e dalla Germania nazista, Pavelić ed il suo movimento, nonostante il modesto successo ottenuto in patria, nell'aprile del 1941 erano riusciti a realizzare il loro intento grazie alle ambizioni di dominio delle potenze dell'Asse.⁶

Lo Stato Indipendente Croato comprendeva i territori della Croazia storica (compresa la Slavonia), la Bosnia-Erzegovina e una parte della Dalmazia (buona parte della costa era stata annessa all'Italia), per un totale di circa sei milioni e mezzo di abitanti: oltre alla maggioranza cattolico-croata (tre milioni e trecentomila persone circa, favorevoli all'indipendenza ma solo in parte sostenitori del *Poglavnik*), vi erano più di due milioni di serbo-ortodossi (che in Bosnia-Erzegovina costituivano buona parte della popolazione), circa quarantamila ebrei, più di settecentomila abitanti di religione musulmana e qualche decina di migliaia di rom (più

⁴ Cfr. Marco Aurelio Rivelli, *L'arcivescovo del genocidio. Monsignor Stepinac, il Vaticano, e la dittatura ustascia in Croazia, 1941–1945*, Milano, Kaos Edizioni, 1998, pp. 14–17; Enzo Collotti, *Fascismo, fascismi*, Milano, Sansoni, 1989, p. 177. Vedi anche Stanley G. Payne, *Il fascismo. Origini, storia e declino delle dittature che si sono imposte tra le due guerre*, Roma, Newton & Compton Editori, 1999, pp. 409–416.

⁵ Cfr. Eric Gobetti, *Dittatore per caso. Un piccolo duce protetto dall'Italia fascista*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001, pp. 49–53.

⁶ Sul sostegno italiano agli *ustaša* nel corso degli anni Trenta si veda anche: Renzo De Felice, *Mussolini il duce. 1 – Gli anni del consenso (1929–1936)*, Torino, Einaudi, 1974; Massimiliano Ferrara, *Ante Pavelic, il duce croato*, Udine, Kappa Vu, 2008; Pasquale Iuso, *Il fascismo e gli ustascia 1929–1941. Il separatismo croato in Italia*, Roma, Gangemi Editore, 1998. Sulla politica estera fascista nei confronti della Jugoslavia e in generale dell'Europa danubiano-balcanica: Jerzy W. Borejsza, *Il fascismo e l'Europa orientale. Dalla propaganda all'aggressione*, Roma–Bari, Laterza, 1981; Enzo Collotti (con la collaborazione di Nicola Labanca e Teodoro Sala), *Fascismo e politica di potenza. Politica estera 1922–1939*, Firenze, La Nuova Italia, 2000; Massimo Bucarelli, *Mussolini e la Jugoslavia (1922–1939)*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2006.

altre minoranze nazionali di numero meno rilevante). Una linea invisibile di demarcazione divideva lo Stato in due zone d'occupazione: ad ovest era sotto il controllo italiano, ad est sotto quello tedesco.⁷ Di fatto, sarebbe diventato terreno di scontro tra gli imperialismi delle due potenze, confermando il conflitto di interessi esistente tra l'Italia fascista e la Germania nazista per l'egemonia nell'area dei Balcani occidentali.

Per il regime di Pavelić l'importanza della Bosnia-Erzegovina aumentò dopo gli Accordi di Roma del 18 maggio 1941, con i quali veniva annunciata l'annessione all'Italia di gran parte della Dalmazia e delle sue isole⁸ e designato un principe di Casa Savoia per cingere la corona di Zvonimir, il leggendario re medioevale croato.⁹ La delegazione guidata da Pavelić e composta anche da rappresentanti della Chiesa cattolica croata, dopo essere stata accolta al Quirinale e a Palazzo Venezia, aveva ottenuto udienza da Pio XII in Vaticano: la Santa Sede, secondo antica prassi, non riconosceva, sotto l'aspetto diplomatico, nuove entità statali determinate da conflitti bellici ancora in corso – ufficialmente manteneva relazioni con il governo jugoslavo in esilio – e lo stesso fece con i rappresentanti del NDH. Tuttavia l'udienza rilasciata dal Papa al *Poglavnik* provocò la protesta del governo britannico, che biasimò il Vaticano per aver definito il *leader ustaša* “uomo di Stato”; la stampa in Croazia diede invece un gran risalto all'incontro, interpretandolo come un riconoscimento da parte del Papa dello Stato indipendente. Se da una parte gli Accordi di Roma erano la realizzazione dell'atavico sogno italiano del *mare nostrum* e un momentaneo trionfo della politica imperialista fascista, dall'altra l'annessione si rivelò un clamoroso errore politico per entrambe le parti, poiché un forte sentimento irredentista dalmata, da quel giorno, si diffuse tra diversi esponenti del governo di Zagabria e in generale tra la popolazione croata. Il governo di Roma aveva involontariamente assestato un duro colpo al prestigio di Pavelić, che dovette impegnarsi in tutti i modi per dimostrare ai croati la propria autonomia dall'Italia, sempre più convinti che gli italiani volessero solamente curare i propri interessi nell'area attraverso la figura del *Poglavnik*. Questi fu accusato di aver rinunciato a realizzare una “Grande Croazia”, cedendo all'Italia territori appartenenti ai croati anche all'interno della Jugoslavia monarchica; per distrarre l'opinione pubblica nazionale dalla questione dalmata e cercare di mantenere buone relazioni con l'alleato italiano, il regime *ustaša* tentò quindi di spostare le attenzioni del na-

⁷ Buona parte della Bosnia-Erzegovina (compresa Sarajevo), fondamentale per la presenza di diverse risorse minerarie tra cui ferro, bauxite, manganese e carbone, era zona d'occupazione tedesca. Per gli interessi economici italiani e tedeschi nella NDH si veda Enzo Collotti – Teodoro Sala, *Le potenze dell'Asse e la Jugoslavia. Saggi e documenti 1941/1943*, Milano, Feltrinelli, 1974.

⁸ Gli Accordi di Roma del 18 maggio 1941 possono essere consultati all'Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, fondo M-3 *Documenti it.*, b. 77, fasc. 4, Accordi fra il Regno d'Italia e il Regno di Croazia, Roma 18 maggio 1941-XIX.

⁹ Vittorio Emanuele III scelse suo nipote Aimone d'Aosta, duca di Spoleto, che accettò l'investitura con il nome di Tomislavo II su pressione di Mussolini e del re, ma non cinse mai la corona e non mise mai piede nel suo regno, conscio della pura formalità del titolo, concesso dal *Poglavnik* per puro opportunismo politico. Sulla vicenda si veda Giulio Vignoli, *Il sovrano sconosciuto. Tomislavo II re di Croazia*, Milano, Mursia, 2006.

zionalismo croato sulla questione bosniaca e sul confronto con i serbi ivi abitanti, cercando di canalizzare contro questi l'odio della popolazione.¹⁰

Lo Stato Indipendente Croato si dimostrò fin dall'inizio un'entità statale incapace di rendersi autosufficiente. Il governo di Zagabria emanò una serie di decreti e di norme giuridico-amministrative volte a colpire serbi, ebrei e libertà civili, ma non diede mai un vero assetto istituzionale allo Stato. Esclusa la costante identificazione in un integralismo e fanatismo cattolico asserente l'odio per i serbo-ortodossi, Pavelić non aveva alcun programma di politica interna, in linea con la tradizione del vecchio "Partito del diritto croato", non interessato, come accennato, a sovvertire le strutture sociali e politiche dell'ordinamento asburgico. Le sole misure di ordine interno raccomandate da Starčević erano quelle che avrebbero assicurato l'appartenenza della Croazia ai soli croati. Ciò significava che i diritti politici e civili nel NDH non sarebbero stati riconosciuti ai serbo-ortodossi né agli israeliti, che rimanevano nella Croazia indipendente come "ospiti" indesiderati. A questa parte di programma del "Partito del diritto" Pavelić rimase fedele: nei suoi intenti la forza morale del popolo croato sarebbe stata temprata dalla regolare vita religiosa e familiare, al fine di formare una comunità nazionale fondata sulla Fede e la Famiglia, per una vita ordinata, sana e felice. Occorreva combattere l'ateismo, la bestemmia, il turpiloquio, l'ubriachezza, il malcostume, le discordie, le menzogne e le maldicenze, promuovendo e tutelando la santità del Matrimonio e della Famiglia, elevando l'onore della donna e della madre, difendendo l'onore dei giovani. L'azione dello Stato doveva essere finalizzata a fare della Croazia la patria di un popolo puro nel corpo e nello spirito, privo di commistioni razziali e depurato degli individui estranei alla Fede cattolica (l'Islam bosniaco era l'unica diversità religiosa che il governo di Zagabria era disposto ad accettare, vedremo in seguito il perché).¹¹

Se ebrei e rom costituivano un numero esiguo rispetto a quello complessivo degli abitanti dello Stato, i serbo-ortodossi, gli *scismatici* contrari alla Chiesa di Roma e oppressori dei croati nel regno jugoslavo, erano la principale nazionalità in grado di *contaminare* la *pura razza croata*. Il 17 aprile il decreto-legge "Per la tutela del popolo croato" tracciava le linee di tendenza del nuovo Stato: chiunque avesse leso l'onore e gli interessi vitali del popolo croato e, in qualsiasi maniera, avesse minacciato l'esistenza dello Stato Indipendente Croato o l'autorità statale, si rendeva responsabile di alto tradimento e sarebbe stato punito con la morte; il decreto successivo "Sulla conservazione del patrimonio croato" prevedeva l'espropriazione delle imprese private, dei beni e delle terre di proprietà di imprenditori e agricoltori serbi o ebrei e l'arresto di coloro noti come comunisti anche in base a semplici indizi. Il 25 aprile, un altro decreto-legge proibiva inoltre l'uso dell'alfabeto cirillico, sia nella vita privata, sia in quella pubblica; cinque giorni dopo, quello "Per la difesa della razza ariana e dell'onore del popolo croato" imponeva l'identifica-

¹⁰ Cfr. Marko Attila Hoare, *History of Bosnia. From the Middle Ages to the Present Day*, London, Saqi, 2007, pp. 201–202; Jelić-Butić, *op. cit.*, p. 100.

¹¹ Cfr. Ambri, *op. cit.*, pp. 154–155; Rivelli, *op. cit.*, p. 39.

zione pubblica razziale e religiosa obbligando i serbi ad indossare un bracciale con impressa la lettera "P" (*pravoslavni*, "ortodossi"), i rom un bracciale con la lettera "C" (*ciganin*, "zingaro") e gli ebrei ad essere contraddistinti dalla stella di David o da una "Ž" (*židovi*, "giudei"). Lo stesso 30 aprile entrò in vigore il decreto-legge "Sulla nazionalità croata", che stabiliva come nel nuovo Stato il diritto di cittadinanza e i diritti politici spettassero solamente a coloro di *pura razza ariana*: secondo il decreto, serbi ed ebrei non erano cittadini dello Stato Indipendente Croato ma solamente abitanti dei suoi territori e, in quanto tali, risultavano privi della tutela delle leggi e soggetti a qualsiasi arbitrio delle autorità. Ai serbi, agli ebrei e ai nomadi venne proibita la frequentazione dei luoghi pubblici, dei negozi e dei ristoranti, mentre sui mezzi di trasporto pubblici vennero affissi cartelli con scritto "Vietato a serbi, zingari e cani". Nei primi giorni di giugno venivano chiuse le scuole elementari e gli asili gestiti dagli enti religiosi serbo-ortodossi, mentre il governo prescriveva il divieto di contrarre matrimoni o anche solo di avere rapporti sessuali tra *ariani* e *non ariani*, pena la morte. Agli ebrei, seguendo il modello nazista, era vietato di occuparsi di letteratura, giornalismo, arte, musica, cinema e teatro; inoltre, qualsiasi presenza nelle organizzazioni ed enti sociali, culturali, sportivi, nelle attività giovanili e di altro genere del popolo croato, nonché trattenersi nei parchi pubblici, entrare nei locali e riunirsi nelle abitazioni private.¹²

Tali provvedimenti costituivano l'inizio della crociata etnico-religiosa che il *Poglavnik* si apprestava ad intraprendere. I due milioni di serbi del NDH, la cui maggioranza si trovava in Bosnia-Erzegovina, rappresentavano un terzo dell'intera popolazione dello Stato: una buona parte di essi sarebbe stata eliminata per salvaguardare la *pura razza croata*, un'altra sarebbe stata costretta all'esilio e la parte restante sarebbe stata convertita al cattolicesimo.¹³ Era questo il programma per fare della patria dei croati una nazione etnicamente omogenea: affinché funzionasse era tuttavia necessario – in linea con le affermazioni di Starčević – valorizzare il ruolo della Bosnia-Erzegovina all'interno dello Stato, conquistando i consensi della popolazione musulmana al nazionalismo croato e delegittimando l'esistenza di qualsiasi altra forma di nazionalismo in quel territorio.¹⁴ La conquista del patriottismo islamico era una scelta necessaria, considerato il limitato supporto popolare di cui gli *ustaša* godevano in Bosnia-Erzegovina. I musulmani furono definiti *croati perfetti* – il *fiore* della nazione croata – passati forzatamente all'Islam sotto il dominio ottomano ma conservatisi, attraverso le generazioni, immuni da contaminazioni straniere. Slavko Kvaternik, comandante delle forze armate dello Stato Indipendente Croato,¹⁵ arrivato a Sarajevo il 24 aprile, emise un proclama del *Poglavnik* rivolto ai croati bosniaco-erzegovinesi – vale a dire a croati e musulmani – che dichiarava la Bosnia-Erzegovina l'*orgoglio* e la *più preziosa gemma* del NDH e la popolazione

¹² Cfr. Redžić, *op. cit.*, pp. 71–72; Rivelli, *op. cit.*, pp. 40–44.

¹³ Cfr. *Ibid.*

¹⁴ Cfr. Hoare, *op. cit.*, pp. 200–201.

¹⁵ Per una breve biografia di Slavko Kvaternik e di suo figlio Eugen-Dido, elementi di spicco della gerarchia *ustaša* al potere, vedi ancora *Tko je tko u NDH... cit.*, pp. 223–227.

musulmana i croati con il sangue più *puro*, rimasti assolutamente *incontaminati* nel tempo: al contrario dei cattolici, che avevano subito diverse influenze esterne (tedesche, ceche, magiare, italiane, slovene, ecc.), i musulmani della Bosnia-Erzegovina si erano sposati esclusivamente tra loro, salvaguardandosi. Lo Stato Indipendente Croato non sarebbe potuto esistere senza *i suoi figli più coraggiosi* – ai quali venivano promesse libertà ed uguaglianza nella nuova compagine – e senza il suo cuore e centro più importante bosniaco-erzegovinese (Kvaternik promise lo spostamento del governo centrale e della capitale da Zagabria a Banja Luka, centro geografico dello Stato, ma il progetto rimase irrealizzato a causa delle insurrezioni serbe che rendevano insicura la zona).¹⁶

Si tentava in questo modo di propagandare uno dei tanti miti sorti intorno a quello che rimane l'aspetto più caratteristico ed importante della storia moderna e contemporanea della Bosnia-Erzegovina, vale a dire l'islamizzazione di una buona parte della popolazione in seguito alla conquista ottomana avvenuta nel 1463 ad opera di Maometto II (il processo di conversione si concluderà solamente alla fine del XIX secolo, con l'amministrazione prima e l'annessione poi della Bosnia-Erzegovina all'Impero austro-ungarico, 1878–1918),¹⁷ fenomeno che arricchì un panorama confessionale già reso complesso dallo scisma tra cristianità occidentale ed orientale e dal più o meno simultaneo arrivo a Sarajevo degli ebrei sefarditi messi in fuga dalla Spagna (1492).¹⁸ Serbi e croati avevano più volte rivendicato l'appartenenza dei bosniaci (coloro oggi definiti *bošnjaci*)¹⁹ rispettivamente alle proprie nazionalità; ad avvalorare la tesi croata c'erano le scelte effettuate nel recente passato, che avevano visto la maggioranza dei musulmani combattere tra le file austro-ungariche durante il primo conflitto mondiale – temendo l'annessione ad una Jugoslavia serbocentrica – e nel periodo interbellico la progressiva tendenza dei musulmani bosniaci a schierarsi al fianco dei croati contro il centralismo di Belgrado.²⁰

¹⁶ Cfr. Hoare, *op. cit.*, p. 201.

¹⁷ Per ripercorrere brevemente la storia dell'Impero ottomano: Antonello Biagini, *Storia della Turchia contemporanea*, Milano, Bompiani, 2002; Giovanna Motta, *I Turchi, il Mediterraneo e l'Europa*, Milano, Franco Angeli, 1998. Ricordo inoltre alcune pubblicazioni di facile consultazione per una storia generale dei Balcani: Guido Franzinetti, *I Balcani: 1878–2001*, Roma, Carocci, 2001; Edgar Hösch, *Storia dei Balcani*, Bologna, Il Mulino, 2006; Georges Prévélakis, *I Balcani*, Bologna, Il Mulino, 1997.

¹⁸ Sull'arrivo degli ebrei sefarditi in Bosnia vedasi: Muhamed Nezirović, *Incontro dei due mondi, quello slavo e quello spagnolo in Bosnia ed Erzegovina* (www.ellissi.it/catalogo/vel_bh4.pdf); Robert J. Donia, *Sarajevo. A Biography*, Sarajevo, Institut za Istoriju, 2006, p. 37.

¹⁹ Bisogna distinguere la parola *Bošnjak*, che qualifica l'appartenente alla nazionalità musulmana, dalla parola *Bosanac*, che indica la cittadinanza bosniaco-erzegovinese a prescindere dall'appartenenza nazionale. Vedi: Rade Petrović, *Il fallito modello federale della ex Jugoslavia*, a cura di Rita Tolomeo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 107.

²⁰ D'altra parte è doveroso ricordare anche il diffuso sentimento d'ostilità per l'Austria-Ungheria che nel primo decennio del Novecento divenne sempre più forte sia tra i musulmani bosniaci sia tra le altre componenti nazionali jugoslave fino a creare una forte collaborazione – che aveva le proprie basi in alcune correnti linguistico-letterarie ottocentesche – per la formazione di un comune Stato jugoslavo che superasse le divisioni religiose tra croati, serbi e musulmani in una generale atmosfera anticlericale e laica (sentimento che aveva portato alcuni musulmani a schierarsi al fianco dei serbi). Nella Jugoslavia monarchica, però, la comunità musulmana

Da parte loro, molti musulmani bosniaci rivendicavano (alcuni lo fanno tutt'oggi) le origini più disparate e confortanti, quale ad esempio il mito della discendenza bogomila, decisamente confutato dagli storici contemporanei. I bogomili erano eretici bulgari seguaci di un prete di nome Bogumil (letteralmente "amato da Dio"), che nel X secolo fondò l'omonimo movimento diffusosi successivamente anche nel resto dei Balcani. Secondo la tradizione essi sarebbero gli antichi progenitori dei bosniaci, poiché da questi sarebbe derivata la Chiesa scismatica bosniaca medievale successivamente convertitasi in massa all'Islam sotto i turchi, proprio a causa delle persecuzioni e della concorrenza subite nei secoli da parte della Chiesa cattolica e da quella ortodossa. Il mito bogomila è stato adottato dai musulmani bosniaci del XX secolo che potevano così considerarsi non dei semplici transfughi dal cattolicesimo o dall'ortodossia, bensì discendenti di una Chiesa autenticamente bosniaca costretta a convertirsi all'Islam dalle persecuzioni cristiane. Come detto, però, gli studiosi hanno totalmente confutato tali teorie. Ragionevolmente l'unica cosa che ancora oggi si può affermare con sicurezza ed equilibrio circa l'identità nazionale dei musulmani di Bosnia-Erzegovina è che questi erano, e sono tutt'ora, slavi abitanti tali territori convertitisi all'Islam durante la dominazione ottomana.²¹

Il tentativo del regime *ustaša* di assimilare i musulmani alla nazione croata non avvenne negando legittimità alla loro tradizione culturale e religiosa autonoma, bensì cercando di valorizzarla ed appropriandosene quale tipica tradizione nazionale croata, affermando che l'islamizzazione della Bosnia-Erzegovina in realtà era stata una forma di difesa dei valori della popolazione croata. Il capitano Husejin-beg Gradašević, ad esempio, musulmano autonomista ribellatosi all'Impero ottomano nella prima metà del XIX secolo, fu acclamato e celebrato quale eroe croato che aveva sacrificato i propri privilegi nel tentativo di dare uno Stato autonomo bosniaco ai croati; il colonnello Jure Francetić,²² principale commissario *ustaša* per la Bosnia-Erzegovina e *leader* della "Legione nera" (*Crna Legija*), unità nota per la sua ferocia che seminò il terrore tra la popolazione serba della Bosnia orientale, ne assunse il nome di battaglia, "Drago della Bosnia".²³

Attraverso l'appropriazione della tradizione nazionale musulmano-bosniaca, gli *ustaša* tentarono anche di allargare i confini del proprio Stato a est del fiume Drina, annettendo il Sangiaccato di Novi Pazar, reclamato in quanto abitato da musulmani, e come tali, considerati croati; il Sangiaccato fu invaso all'inizio del maggio 1941, ma il progetto fu presto abbandonato per la contrarietà dell'alleato ita-

bosniaca si ritrovò divisa tra coloro che tentarono di difendere la propria identità culturale e confessionale (la maggioranza) e coloro che inevitabilmente furono attratti nell'orbita serba o croata. Ciò portò nel corso degli anni Venti e Trenta, con il crescere delle tensioni tra Zagabria e Belgrado, alcuni esponenti musulmani a dichiararsi pubblicamente croati musulmani o serbi musulmani. La bilancia in modo discontinuo pendeva a favore della prima categoria, essendo mal sopportato il centralismo serbo. Vedi Noel Malcolm, *Storia della Bosnia. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 216–236.

²¹ Cfr. Malcolm, *op. cit.*, pp. 54–57.

²² Cfr. *Tko je tko u NDH... cit.*, pp. 117–118.

²³ Cfr. Hoare, *op. cit.*, p. 203; Jelić-Butić, *op. cit.*, p. 197. Su Husejin-beg Gradašević si veda anche Malcolm, *op. cit.*, pp. 173–174.

liano e le forze armate del NDH dovettero fare marcia indietro. Ciò nonostante va annoverato che in questa breve permanenza la propaganda *ustaša* aveva comunque riscosso qualche successo nell'area, se si considera che in settembre un gruppo di musulmani del distretto di Prijepolje e nel febbraio successivo una delegazione del Sangiaccato in visita a Sarajevo, avevano inviato dichiarazioni di gratitudine a Pavelić e ai suoi uomini per il tentativo di annessione e unione con i fratelli della Bosnia-Erzegovina e per l'affetto dimostrato nel breve periodo di permanenza nel Sangiaccato.²⁴

Tuttavia, malgrado Pavelić avesse incluso alcune eminenti personalità musulmano-bosniache all'interno del governo di Zagabria e dell'apparato statale *ustaša* (selezionate negli ambienti islamici filocroati),²⁵ lo Stato Indipendente Croato fu di fatto dominato dai croato-cattolici e i musulmani di Bosnia non trovarono molto spazio nelle istituzioni dello Stato, fossero esse governative, politiche o militari, sebbene non mancò la partecipazione di musulmani alle persecuzioni di serbi ed ebrei. Le libertà di religione ed educazione loro concesse non servirono ad evitare la diffusione anche nella comunità islamica del malcontento nei confronti di una dittatura estremista fondata sulla violenza e la brutalità e considerata estranea da gran parte della popolazione. Nell'estate del 1941 il clero musulmano diffuse pubbliche proteste a Sarajevo, Mostar, Banja Luka e Tuzla, per gli innumerevoli crimini compiuti a danno di serbi, ebrei ed altri concittadini;²⁶ al tempo stesso, però, gli atti di violenza dei serbi subiti da molti musulmani nei villaggi impedirono l'unione delle due nazionalità in una comune lotta contro gli *ustaša* (sebbene non mancarono occasionali collaborazioni) e i musulmani finirono con il costituire proprie unità di difesa locali, mentre i loro *leader* politici si rivolgevano direttamente ai tedeschi per chiedere l'autonomia della Bosnia da Zagabria (vi era una grande ammirazione reciproca tra il nazismo e l'Islam radicale) e protezione dai nazionalisti serbi e dagli *ustaša*. Nel novembre del 1942 emettevano un *Memorandum* indirizzato a Hitler, con il quale veniva richiesto un intervento contro le attività *ustaša* nel territorio bosniaco che avevano portato alla morte di numerosi musulmani, e si suggeriva di porre formazioni volontarie musulmane sotto il diretto controllo tedesco.²⁷

²⁴ Cfr. Hoare, *op. cit.*, p. 203; Jelić-Butić, *op. cit.*, pp. 91–92.

²⁵ Vedi John R. Schindler, *Jihad nei Balcani. Guerra etnica e Al-Qa'ida in Bosnia, 1992–1995*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2007, p. 38; Malcolm, *op. cit.*, pp. 250–251. Džafer Kulenović, uomo politico di primo piano dell'“Organizzazione musulmana jugoslava” (*Jugoslavenska muslimanska organizacija*, JMO), fu nominato vicepresidente dello Stato Indipendente Croato nel novembre del 1941; Fehim Spaho (fratello di Mehmed, *leader* della JMO tra le due guerre, morto nel 1939), *Reis ul-ulema* al momento della presa del potere degli *ustaša*, svolse un ruolo importante nell'associazione culturale musulmana filocroata *Narodna Uzdanica*, ma fu fortemente contrario ad un avvicinamento ai cristiani e ad una *croatizzazione* dei bosniaci musulmani, sollecitati a conservare la propria identità. Per alcune notizie biografiche sulle due personalità vedi *Tko je tko u NDH... cit.*, pp. 216–217 e 363–364.

²⁶ Cfr. Malcolm, *op. cit.*, p. 252; Francine Friedman, *The Bosnian Muslims. Denial of a Nation*, Oxford, Westview Press, 1996, p. 125.

²⁷ I notabili musulmani cercarono di porre la questione a Hitler in un'ottica che il *Führer* avrebbe potuto apprezzare: nel *Memorandum* affermavano la discendenza dei bosniaci musulmani – in linea con la propaganda del regime di Zagabria – dai goti ariani (esattamente dalla

L'idea di una Bosnia protettorato tedesco autonomo da Zagabria era inaccettabile se si volevano mantenere buone relazioni con il governo del NDH, ma i nazisti si dimostrarono interessati a reclutare una divisione di SS musulmane bosniache, secondo una concezione di arruolamento di volontari affermato anche nel resto d'Europa, che avrebbe preso il nome di "13^a divisione SS *Handžar*" (nome della tradizionale spada turca ricurva del luogo). Heinrich Himmler, *leader* delle Waffen-SS, vedeva nell'Islam una religione combattiva da ammirare, ritenendo la formazione di SS musulmano-bosniache il proseguimento della tradizione dei reggimenti *Bosniaken* dell'esercito austro-ungarico. Nell'aprile del 1943 il Gran Muftì di Gerusalemme in esilio, Haj Amin al-Husseini, forte sostenitore dell'alleanza tra Islam e nazismo, visitò Sarajevo promuovendo l'arruolamento di giovani musulmani nella divisione SS, definendo i bosniaci la "crema dell'Islam"; l'appello riscosse notevole entusiasmo e furono presto arruolati ventimila volontari, tra cui noti imam in qualità di consiglieri spirituali delle unità. I giovani musulmani, indotti a pensare che la divisione sarebbe stata schierata a difesa dei propri villaggi e delle proprie case, si resero presto conto con delusione che avrebbero potuto combattere al servizio dei tedeschi in ogni parte della Jugoslavia e di conseguenza si demoralizzarono presto rendendo un fallimento la sua formazione. Lì dove fu schierata (Tuzla, Gradačac, Brčko), la divisione si abbandonò a saccheggi ed uccisioni della popolazione serba locale, facendo migliaia di vittime.²⁸ Si dissolse definitivamente alla fine del 1944, mentre aumentava il numero dei musulmani che si univano ai partigiani di Tito. A rappresentare un'estrema ed intransigente opposizione armata alle forze partigiane rimase, nell'est della Bosnia, la milizia musulmana conosciuta con il nome di "Forze verdi" (essenzialmente una controparte musulmano-autonomista dei *četnici*, i nazionalisti serbi) comandata da Nedžad Topčić, considerato dalla polizia segreta *ustaša* un "fedele nazionalista croato". Formalmente incluse nel *domobran* (l'esercito regolare), le "Forze verdi" erano di fatto indipendenti e la loro ideologia era fortemente ispirata all'islamismo; Topčić sarebbe stato ucciso a Modriča dai partigiani (15 dicembre 1944) dopo il fallimento di alcuni incontri avuti con questi al fine di incorporare i suoi uomini nella struttura militare partigiana. Al termine della guerra, il numero di musulmani deceduti nel conflitto si sarebbe aggi-

tribù germanica dei *Bosni*) negando dunque ai bosniaci quell'origine slava tanto vituperata dai nazisti. Si veda Friedman, *op. cit.*, p. 124; Redžić, *op. cit.*, p. 178.

²⁸ Sulla "13^a divisione SS *Handžar*" si veda: Redžić, *op. cit.*, pp. 46–54 e 180–184. Lo stesso autore ha dedicato un'intera monografia all'argomento: Enver Redžić, *Muslimansko autonomništvo i 13. SS divizija: autonomija Bosne i Hercegovine i Hitlerov tréci rajh*, Sarajevo, Svjetlost, 1987. Sulle relazioni tra Islam, nazismo e fascismo si vedano le monografie di Stefano Fabei: Stefano Fabei, *Il fascio, la svastica e la mezzaluna*, Milano, Mursia, 2002; Stefano Fabei, *Mussolini e la resistenza palestinese*, Milano, Mursia, 2005; Stefano Fabei, *La "legione straniera" di Mussolini*, Milano, Mursia, 2008. Inoltre: David G. Dalin – John F. Rothmann, *La mezzaluna e la svastica. I segreti dell'alleanza fra il nazismo e l'Islam radicale*, Torino, Lindau, 2009. Infine sulla figura del Gran Muftì di Gerusalemme: Philip Mattar, *The Mufti of Jerusalem: Hajj-Amin al Husayni and the Palestinian National Movement*, New York, Columbia University Press, 1988; Zvi Elpeleg, *The Gran Mufti: Haj Amin al-Hussaini, Founder of the Palestinian National Movement*, London, Fran Cass & Co., 1993; Stefano Fabei, *Mufti el-Husseini. Una vita per la Palestina*, Milano, Mursia, 2003.

rato sui settantacinquemila: essi avevano combattuto su tutti i fronti – *ustaša*, tedesco, serbo, partigiano – ed erano stati uccisi per mano di tutti.²⁹

In generale, gli eventi che caratterizzarono i quattro anni di esistenza del NDH furono fra i più sconvolgenti della Seconda guerra mondiale: al termine del conflitto centinaia di migliaia di serbo-ortodossi e decine di migliaia di ebrei e rom erano stati sterminati in nome di una sbrigativa “soluzione finale” della questione nazionale jugoslava, simile a quella adottata per gli ebrei dai nazisti in Germania e nei territori occupati, e che proprio per questo motivo è stata ricordata da alcuni storici come “Olocausto balcanico”. Ai serbi, accusati di aver commesso atroci delitti contro il popolo croato, fu intimato di abbandonare lo Stato o di convertirsi al cattolicesimo, in quanto *contaminatori* della *purezza* della nazione croata: l’iniziale legislazione persecutoria fu presto seguita da vere e proprie operazioni di violento rastrellamento – alcune pianificate, altre spontanee – finalizzate allo sterminio e alla *croatizzazione* dello Stato. Nell’estate del 1941 interi villaggi abitati da serbi furono rasi al suolo e i loro abitanti trucidati in massa: elementi *ustaša* scatenarono una spietata caccia al serbo. Se alcune delle vittime potevano esser state responsabili delle persecuzioni anticroate avvenute nella Jugoslavia monarchica dei due decenni precedenti, la stragrande maggioranza non aveva altre colpe che quella di essere ortodossa. Tali propositi furono attuati con uno zelo che lasciò sconcertati gli stessi tedeschi. Atrocità furono perpetrate in tutta la Bosnia: a Mostar, come a Bihać, Brčko e Dobroj, mentre interi villaggi nella regione di Sarajevo furono distrutti. Contemporaneamente allo sterminio di massa dei serbi, gli *ustaša* distrussero i luoghi di culto ortodossi: le milizie di Pavelić devastarono chiese e assassinarono numerosi pope, effettuando una minuziosa opera di spoliazione dei loro beni. Alla fine della guerra, una commissione d’inchiesta del governo jugoslavo valutò i danni materiali patiti dalla Chiesa ortodossa in sette miliardi di *dinari* dell’epoca (una somma ingente), escludendo dalla stima gli edifici bruciati o distrutti.³⁰

Nonostante l’impegno dimostrato nel compiere atrocità, gli *ustaša* non potevano tuttavia uccidere o cacciare tutti i serbo-ortodossi del NDH: iniziò così una massiccia campagna di conversioni forzate al cattolicesimo, che nel volgere di due anni avrebbe portato oltre 240.000 ortodossi a diventare cattolici. Bisognava assimilare i serbi cambiandoli, vale a dire facendoli rinunciare a ciò che li rendeva diversi e che costituiva il loro punto di riferimento e la loro forza: l’appartenenza alla Chiesa ortodossa. Si sarebbe così indebolita tale istituzione, che continuava ad essere considerata l’avversario principale del popolo e dello Stato croato. Le conversioni apparentemente ebbero un certo successo, poiché molti serbi preferirono convertirsi al cattolicesimo piuttosto che correre il rischio di essere uccisi. Le cerimonie collettive di battesimo furono ritenute sacrileghe da una parte delle alte gerarchie cattoliche che, pur essendo contrarie a tali pratiche, non poterono o non vol-

²⁹ Cfr. Hoare, *op. cit.*, p. 303; Malcolm, *op. cit.*, pp. 255–257; Schindler, *op. cit.*, pp. 40–42.

³⁰ Si veda Pero Morača, *I crimini commessi da occupanti e collaborazionisti in Jugoslavia durante la seconda guerra mondiale*, in Enzo Collotti (a cura di), *L’occupazione nazista in Europa*, Roma, Editori Riuniti, 1964, pp. 517–552.

lero opporsi fermamente a tali azioni. Al contrario, il basso clero vi partecipò entusiasticamente, impegnandosi direttamente nelle pratiche di conversione forzata degli ortodossi al cattolicesimo e, nei casi più estremi, partecipando agli eccidi.³¹

A Sarajevo e in altre città bosniache gli *ustaša* arrestarono centinaia di serbi impegnati in attività pubbliche con l'accusa di aver tenuto atteggiamenti anticroati nella Jugoslavia monarchica: i pope ortodossi della capitale furono condotti con le loro famiglie in campi di concentramento.³² Il governo di Zagabria aveva infatti iniziato ad allestire i primi campi di sterminio, noti come "campi d'internamento e di lavoro" (*logor*), dove l'eliminazione degli internati, il cui numero andò crescendo rapidamente, raggiunse un ritmo intensivo e programmato. I campi attivi nel territorio dello Stato Indipendente Croato furono ventidue, e la maggior parte di questi rimase in funzione solamente per breve tempo. Nessuno potrà mai accertare l'esatto numero di quanti vi perirono, poiché molti registri dei campi furono distrutti dagli *ustaša* in fuga; il più noto tra questi fu senza dubbio il *logor* di Jasenovac, l'"Auschwitz dei Balcani", allestito nel maggio del 1941 nei pressi dei fiumi Sava e Strug e rimasto in funzione fino all'aprile del 1945, quando fu fatto saltare in aria in vista dell'imminente arrivo dell'esercito di liberazione jugoslavo. Anche qui perirono migliaia di serbi, ebrei, rom e dissidenti politici, tra cui anche numerosi prigionieri precedentemente detenuti in Bosnia. La popolazione serba di Croazia e Bosnia-Erzegovina pagava così, in questa misura sproporzionata, il rifiuto del governo di Belgrado di ascoltare le richieste croate nei ventitré anni di esistenza della Jugoslavia monarchica e l'uso che le autorità serbe avevano fatto degli strumenti di repressione per piegare l'opposizione croata, mantenendo nel regno jugoslavo un'atmosfera propizia ai massacri degli anni 1941-45.³³

Come accennato, inoltre, il regime di Zagabria non si limitò allo sterminio dei serbi ma contribuì anche a quello degli ebrei, effettuato più per spirito di allineamento all'alleato tedesco che per reali sentimenti antisemiti (comunque non del tutto inesistenti in Croazia).³⁴ La persecuzione degli ebrei, iniziata come quella dei serbi poco tempo dopo la fondazione del NDH, fu anch'essa spietata, tesa all'annientamento della minoranza ebraica e alla rapina dei suoi beni a favore di tedeschi e croati. Nazisti e *ustaša* ne furono ugualmente responsabili: a Sarajevo il 16 aprile 1941 i tedeschi, arrivati il giorno precedente, distrussero le sinagoghe della città

³¹ Sulla discussa posizione assunta dal Vaticano e dalla Chiesa cattolica locale – oscillante tra la collaborazione con gli *ustaša* e una resistenza passiva ai loro crimini – in merito ai tragici avvenimenti di quegli anni, molto è stato e deve essere ancora scritto. Tra le pubblicazioni in italiano ne ricordo due – dedicate ad uno dei maggiori esponenti religiosi croati dell'epoca, l'allora arcivescovo di Zagabria (nominato cardinale nel 1960 e beatificato nel 1998) Alojzije Stepinac – che, rispettivamente, ritengo ben sintetizzino la corrente storiografica "apologetica" e quella "critica": Giampaolo Mattei, *Il cardinale Alojzije Stepinac*, Roma, L'Osservatore Romano, 1999; Rivelli, *op. cit.*

³² Cfr. Donia, *op. cit.*, p. 174.

³³ Cfr. Ambri, *op. cit.*, p. 185.

³⁴ Sulla diffusione dell'antisemitismo in Croazia si veda: Ivo Goldstein, *Anti-Semitism in Croatia*, in Ivo Goldstein – Narcisa Lengel Krizman (a cura di), *Anti-Semitism, Holocaust, Anti-Fascism*, Zagreb, Jewish Community, 1997, pp. 12-52.

(pochi giorni dopo analoga sorte toccò al tempio ebraico di Mostar); un ufficiale della *Werhmacht* si recò subito al museo nazionale per confiscare la preziosa *Haggadah* di Sarajevo, ma il manoscritto fu posto in salvo dal direttore del museo e nascosto per tutta la durata della guerra.³⁵ A settembre iniziò l'internamento degli abitanti di origine ebraica della capitale bosniaca.³⁶ Nelle prime ondate di arresti, agli inizi dell'estate del 1941, erano stati imprigionati gli avvocati ebrei e tutti i giovani della comunità di Zagabria; solamente nei mesi successivi, furono eseguiti arresti in massa, senza distinzioni di posizione sociale, di sesso e di età, nelle zone di provincia della Croazia e della Bosnia-Erzegovina. I nazisti incoraggiarono l'operato degli *ustaša* con soddisfazione, anche se a volte dovettero far notare all'alleato croato come avrebbero preferito sistemi di eliminazione più "scientifici", come quelli da loro adottati nei campi di concentramento dell'Europa centro-orientale, poiché l'eliminazione della popolazione ebraica avveniva spesso sul posto di cattura, altre volte nei campi di sterminio, ma sempre con metodi giudicati barbari persino dai nazisti.³⁷ La principale diversità tra i sistemi di eliminazione usati dai croati e dai tedeschi stava nel fatto che gli *ustaša* non tendevano ad una eliminazione totale della popolazione ebraica, essendo pronti a risparmiare coloro che potevano risultare utili all'economia del Paese o che potevano pagare a peso d'oro il prezzo della libertà. Gli uomini del *Poglavnik* erano interessati ad assicurarsi il possesso dei beni appartenenti agli ebrei e si impadronivano dei loro negozi, delle loro case e di ogni altra loro proprietà. Basandosi sul "Decreto di nazionalizzazione" – una vera e propria rapina alla luce del sole – con il quale si vietava agli ebrei il possesso di beni mobili e immobili, essi si dedicarono ad una vasta operazione di confisca. All'inizio del 1942, una volta depredati dei loro beni, gli *ustaša* erano pronti a cessare le persecuzioni contro gli ebrei (anche grazie alle caute proteste della Chiesa cattolica), essendo la questione un problema marginale per l'instabile Stato Indipendente Croato; consapevoli tuttavia del desiderio nazista di volerli eliminare dall'Europa, continuarono per compiacere il potente alleato, seppure con meno furia. Ciò portò i nazisti, nel corso dello stesso anno, ad occuparsi direttamente della questione, visto che gli *ustaša* esitavano, deportando gli ebrei croati nei campi di concentramento del *Reich* (il primo trasporto di ebrei verso Auschwitz partì da Zagabria nell'agosto del 1942).³⁸ Fra il 1941 e il 1945, le milizie *ustaša* uccisero circa trentamila ebrei, di cui dodicimila nella sola Bosnia su un totale di quattordicimila all'inizio della guerra.³⁹

La "pulizia etnica" del NDH infine non risparmiò neppure le marginali popolazioni nomadi: i rom uccisi dal regime del *Poglavnik* furono migliaia. Il popolo no-

³⁵ Cfr. Malcolm, *op. cit.*, p. 238.

³⁶ Vedi Donia, *op. cit.*, pp. 168–180.

³⁷ Si veda Jozo Tomasevich, *War and Revolution in Yugoslavia, 1941–1945. Occupation and Collaboration*, Stanford, University Press, 2001, pp. 380–415.

³⁸ Cfr. Menachem Shelah, *Un debito di gratitudine. Storia dei rapporti tra l'Esercito Italiano e gli Ebrei in Dalmazia (1941–1943)*, Roma, Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito, 2009, pp. 61–67.

³⁹ Cfr. Malcolm, *op. cit.*, p. 239.

made non aveva “colpe bibliche” o “storiche” come serbi ed ebrei, non possedevano chiese o sinagoghe da depredare o da distruggere, e non aveva nemmeno influenza sociale o economica: l’unica vera colpa dei rom era quella di essere “zingari”, e come tali portatori di disordine sociale, e soprattutto seguaci di un sincretismo religioso malvisto dagli *ustaša* fanaticamente cattolici.⁴⁰

Tra serbi ed ebrei riuscirono a sottrarsi al massacro coloro che ripararono sulle montagne e alcuni tra coloro che si trovavano nella parte di Stato Indipendente Croato occupata dagli italiani (comprendente parte della Bosnia-Erzegovina occidentale), dove le violenze dei nazisti e degli *ustaša* erano mal viste dallo Stato Maggiore e dai militari italiani, spesso per semplici motivi di ordine pubblico, ma in alcuni casi anche per un reale turbamento suscitato dalle efferatezze compiute dagli alleati. Le autorità militari e politiche italiane si allarmarono per le massicce “vendette” croate, che provocarono un grande afflusso nella Dalmazia annessa di serbi ed ebrei in fuga dalle persecuzioni e dalla morte; il fenomeno convinse il governo di Roma, oltre ad esercitare pressioni su Zagabria affinché ponesse fine ai massacri, a rioccupare più volte nel corso del 1941 quella parte di NDH affidata prematuramente alle sole autorità croate, in realtà incapaci di mantenere il potere civile e militare nei propri territori. Si verificarono diversi interventi di militari italiani (a volte su richiesta dei serbi stessi), spesso senza autorizzazioni dall’alto o da Roma (gli ordini superiori stabilivano tassativamente di disinteressarsi di ciò che avveniva nel NDH), a favore degli ebrei e dei serbi della zona da loro occupata (“seconda zona”).⁴¹ I soldati italiani erano completamente impreparati psicologicamente ad affrontare una situazione così drammatica; le violenze *ustaša* non erano dirette verso comunisti o oppositori politici – al limite comprensibili a mentalità plagate dalla propaganda fascista – ma verso uomini che non si occupavano di politica e donne e bambini inermi. La brutalità del regime di Pavelić in alcuni casi ne provocò il disgusto e l’intervento contro la ferocia *ustaša*. Si trattò di episodi isolati e iniziative spontanee di trasgressione agli ordini superiori: spesso serbi ed ebrei furono salvati semplicemente favorendo il loro trasferimento nei territori dalmati annessi all’Italia. Le autorità croate arrivarono persino ad inoltrare una protesta ufficiale alla legazione italiana a Zagabria, lamentando la propaganda della 2ª Armata che rivol-

⁴⁰ Sul genocidio dei rom si veda: Narcisa Lengel-Krizman, *Genocid nad Romima Jasenovac 1942*, Jasenovac-Zagreb, Biblioteka Kamenj Cvijet, 2003.

⁴¹ Tra le numerose pubblicazioni sull’occupazione italiana della Jugoslavia ricordo: Mario Dassovich, *Fronte jugoslavo 1941–42. Aspetti e momenti della presenza militare italiana sull’opposta sponda adriatica durante la seconda guerra mondiale*, Udine, Del Bianco Editore, 1999; Mario Dassovich, *Fronte jugoslavo 1943. La fase finale delle operazioni dell’esercito italiano sull’opposta sponda adriatica durante la seconda guerra mondiale*, Udine, Del Bianco Editore, 2000; Eric Gobetti, *L’occupazione allegra. Gli italiani in Jugoslavia (1941–1943)*, Roma, Carocci Editore, 2007; Salvatore Loi, *Le operazioni delle unità italiane in Jugoslavia (1941–1943)*, Roma, Ufficio Storico Stato Maggiore dell’Esercito, 1978; Davide Rodogno, *Il nuovo ordine mediterraneo. Le politiche di occupazione dell’Italia fascista in Europa (1940–1943)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003. Imprescindibile inoltre l’opera in tre volumi di Oddone Talpo sulla Dalmazia negli anni della guerra: Oddone Talpo, *Dalmazia. Una cronaca per la storia (1941–1944)*, Roma, Ufficio Storico Stato Maggiore dell’Esercito, 1985–1994.

geva appelli agli abitanti della Bosnia-Erzegovina affinché si ponessero sotto la protezione del governo di Roma (nel dopoguerra il generale Mario Roatta attribuì alla 2^a Armata il merito di aver salvato 600.000 serbo-ortodossi e alcune migliaia di ebrei).⁴² In altri casi, la presenza militare italiana interruppe le conversioni forzate, suscitando non solo le proteste degli *ustaša*, ma anche il disappunto delle locali autorità cattoliche: a Mostar, ad esempio, le truppe italiane disposero la riapertura al culto della cattedrale ortodossa tra le proteste del vescovo cattolico della città. Le interferenze italiane contribuirono anche ad aggravare i rapporti tra Roma e Zagabria, sempre più avversa agli italiani e ben disposta nei confronti dei tedeschi, interessati a favorire tali dissidi per attirare lo Stato Indipendente Croato nella propria orbita esclusiva.

Come il governo italiano, anche quello di Berlino si mostrò preoccupato per ciò che stava accadendo nel NDH: Hitler temeva che i serbi finissero per organizzare la loro difesa dando vita ad una guerra civile che avrebbe determinato uno stato di insicurezza permanente nell'area. Tali preoccupazioni si rivelarono tutt'altro che infondate. Fin dall'estate del 1941, infatti, la popolazione serba dei villaggi saccheggianti e incendiati reagì all'eccidio *ustaša* organizzando una resistenza armata spontanea – talvolta sostenuta anche da croati e musulmani dissidenti, altre volte rivolta proprio contro questi, ritenuti complici del regime – che ben presto rese la Bosnia-Erzegovina il cuore della ribellione al nazifascismo e ai collaborazionisti: anche ciò che era iniziato come un fenomeno spontaneo fu presto assorbito nella più vasta insurrezione organizzata più o meno contemporaneamente dal movimento monarchico-nazionalista serbo dei *četnici* del colonnello Dragoljub *Draža* Mihailović, e da quello comunista-rivoluzionario di Josip Broz, detto Tito (destinato a svolgere un ruolo ben più importante di quello nazionalista serbo nella liberazione nazionale), dal 1937 segretario del clandestino partito comunista jugoslavo.⁴³

La resa dell'esercito regolare jugoslavo alle potenze dell'Asse non era stata completa ed alcune sue sparute frange, fuggite alla cattura, si erano rifugiate nelle zone montuose del Paese per opporsi agli invasori; il colonnello Mihailović si era

⁴² Furono quasi quattromila gli ebrei che si salvarono dallo sterminio essendo sotto la giurisdizione italiana (arrivano a circa cinquemila se si considera tutta la Jugoslavia); molti di loro furono internati nei campi di prigionia italiani, come quelli di Arbe e Porto Re (quest'ultimo appositamente creato), dove nonostante le restrizioni e i soprusi, riuscirono comunque ad aver salva la vita (a differenza degli sloveni internati, che morivano ogni giorno per malnutrizione). Questo fu il più numeroso gruppo di ebrei jugoslavi che si salvarono dalle persecuzioni naziste. Cfr. Shelah, *op. cit.*, p. 150.

⁴³ Sulle attività dei *četnici* durante il conflitto vedi Stefano Fabei, *I cetnici nella Seconda guerra mondiale. Dalla Resistenza alla collaborazione con l'Esercito italiano*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2006; Fikreta Jelić-Butić, *Četnici u Hrvatskoj, 1941–1945*, Zagreb, Globus, 1986; Matteo J. Milazzo, *The Chetnik Movement and the Yugoslav Resistance*, Baltimore, J. Hopkins University Press, 1975; Jozo Tomasevich, *War and Revolution in Yugoslavia, 1941–1945. The Chetniks*, Stanford, University Press, 1975. Invece tra le pubblicazioni biografiche, più o meno critiche, sulla personalità e l'operato del protagonista indiscusso di trentacinque anni di Jugoslavia socialista ricordo: Phillis Auty, *Tito: biografia*, Milano, Mursia, 1972; Vladimir Dedijer, *Tito*, New York, Simon and Schuster, 1953; Milovan Đilas, *Compagno Tito: una biografia critica*, Milano, Mondadori, 1980.

imposto quale figura carismatica tra gli ufficiali serbi che si erano dati alla macchia e si erano messi a capo di bande ribelli inizialmente prive di riferimenti territoriali e politici. Egli diede a tali formazioni un preciso indirizzo politico-militare: fedeltà al re e al governo jugoslavo esiliato a Londra, liberazione del Paese dall'invasore, rinascita della Jugoslavia monarchica nell'ambito dello schieramento occidentale. Il governo regio in esilio, riconosciuto come potere ufficiale dalle potenze alleate fino al marzo del 1945, da parte sua aveva promosso generale il colonnello serbo e lo aveva nominato ministro della Guerra e comandante dell'"Armata nazionale in patria" (22 gennaio 1942). Egli venne dunque riconosciuto quale *leader* delle varie bande sorte ovunque nei territori abitati da serbi, ma non ebbe mai un effettivo controllo su una realtà complessa e indisciplinata, nella migliore delle ipotesi unita da un punto di vista culturale, dalla comune fede nei miti serbi, nella Chiesa ortodossa e in quello che molti ritenevano quasi un segno del destino, vale a dire l'esercizio del potere di Belgrado sull'intero territorio jugoslavo. I suoi uomini furono definiti *četnici*, plurale di *četnik*, ("guerrigliero", dal termine *četa*, "compagnia" o "banda") denominazione assunta dalle formazioni irregolari serbe che avevano mantenuto viva la resistenza contro i turchi sotto l'Impero ottomano. Nel periodo fra le due guerre, con tale appellativo venivano però chiamate anche le associazioni di veterani usate dal governo di Belgrado come forza di polizia ausiliaria nelle regioni croate e musulmane. Il termine, molto generico, era usato in realtà per situazioni ben diverse tra loro: se alcune bande erano capeggiate dagli ufficiali serbi dell'esercito jugoslavo e i soldati rimasti loro fedeli, molte altre erano guidate da *leader* civili e pope ortodossi, che operavano in assoluta autonomia. I *četnici* si distinguevano per la loro caratterizzazione locale, per il fatto di essere un movimento frammentato e variegato: ne facevano parte tanto i nazionalisti serbi illuminati e liberali, quanto le masse contadine terrorizzate che agognavano il ritorno ad una vita semplice ispirata alla tradizione rurale, quanto i fautori della Grande Serbia imbevuti di tradizione mistico-religiosa, di martirio e folklore.⁴⁴ Tra questi ultimi, in particolare era ancora vivo l'immaginario delle battaglie combattute contro i turchi narrate nell'epica popolare, la più famosa e tragica delle quali avvenuta nella "Piana dei merli" in Kosovo (*Kosovo Polje*) il 28 giugno del 1389, quando Lazar Hrebeljanovic, re serbo guida della coalizione cristiana, aveva tentato invano di resistere al turco, venendo spazzato via con i suoi uomini. Il grandioso ciclo epico di questa battaglia, il *ciclo kosoviano*, la descrive come uno scontro tra il Bene ed il Male, fra la cristianità e gli infedeli, e la battaglia assunse nella memoria storica del popolo serbo il significato di spartiacque tra la gloria dell'Impero medievale e l'obbrobrio del servaggio successivo. Re Lazar è un personaggio mistico, consapevole di andare a morire per le più nobili delle cause, la patria e la fede: c'è una forte immedesimazione del sacrificio del re serbo con quello del Cristo, ma anche con quello di Leonida alle Termopili. Nel ciclo epico si percepisce l'aria sacra della morte: i guerrieri sono nati per morire in gloriosa battaglia con i loro pari, e tra loro si aggira

⁴⁴ Cfr. Clissold, *op. cit.*, pp. 238–243.

lo spirito delle crociate. Al suo termine, il popolo serbo è vinto e imbarbarito dalla forza ottomana: non gli rimane che cantare i suoi dolori.

A differenza di ciò che avrebbe compiuto Tito, Mihailović rappresentò un punto di riferimento politico-ideologico ma non fu in grado di costituire un ampio seguito personale ed una compatta struttura militare. Costretto a fare riferimento all'idea della rinascita nazionalista serba, egli esercitava un'autorità più vicina a un modello feudale che moderno, basata su giuramenti di lealtà facilmente eludibili e trattative con le varie bande attive nei territori jugoslavi.⁴⁵ I *četnici* combatterono contro tedeschi, italiani, *ustaša*, musulmani e partigiani attendendo l'intervento angloamericano; a livello locale, azioni di unità *četnike* furono intraprese contro musulmani bosniaci (i "turchi" – per i nazionalisti serbi – i nemici storici) per regolare conti personali o per vendetta verso crimini commessi da questi ultimi contro la popolazione serba. Nella regione di Foča, nella Bosnia orientale, nel febbraio del 1943, uccisero novemila musulmani, in gran parte civili.⁴⁶ Infine, si sarebbero rivelati disposti a collaborare prima con gli italiani poi con i tedeschi – nella Serbia occupata come nella Bosnia-Erzegovina e nel resto del NDH – pur di non vedere il trionfo dei partigiani comunisti, che alla lunga dimostrarono un'organizzazione più efficace (catturato dai reparti titini nel marzo del 1946, Mihailović fu processato e giustiziato nel luglio successivo come "traditore" della patria).⁴⁷

Il partito comunista jugoslavo fino ad allora aveva svolto un ruolo secondario nella vita politica del regno dei Karadordević, ma dopo l'attacco tedesco all'Unione Sovietica (22 giugno 1941), il suo *leader*, secondo le direttive del *Comintern*, aveva iniziato la resistenza contro gli occupanti, dando vita a quella che definiva una "guerra patriottica" alla quale bisognava prender parte non solo per sostenere il popolo sovietico, guida del proletariato internazionale, ma anche al fine di risolvere le sorti della patria jugoslava. Tito esaltò il pluralismo jugoslavo e riconobbe all'interno del suo movimento pari dignità non solo a serbi, croati e sloveni, ma a tutte le nazionalità (bosniaci musulmani, montenegrini, macedoni, albanesi, ecc.), allargando così il proprio appello alla rivolta. Egli intuì una strategia propagandistica vincente, basata sulla prospettiva di una futura unione jugoslava caratterizzata

⁴⁵ Cfr. H. James Burgwyn, *L'impero sull'Adriatico. Mussolini e la conquista della Jugoslavia 1941-1943*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2006, p. 225.

⁴⁶ Vedi Schindler, *op. cit.*, p. 39; Donia, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁷ "I cetnici, resisi responsabili di crimini ed atrocità a danno dei musulmani e sempre più disponibili alla trattativa con la Wehrmacht e con l'NDH – al presunto scopo di difendere i serbi –, persero la credibilità di movimento nazionale autentico. Nel 1945, mentre i partigiani si avviavano alla vittoria, i cetnici, ridotti a manipoli di sbandati e terroristi, posero fine alla loro storia" (Burgwyn, *op. cit.*, p. 338). Frequenti gli episodi di collaborazione tra *četnici* e truppe italiane. Militari italiani erano intervenuti in difesa dei serbi contro le violenze degli *ustaša* ed i *četnici* si erano convinti che gli italiani, nonostante il loro *status* di occupanti, non fossero poi il peggior nemico del popolo serbo e della Jugoslavia: truppe italiane e *četnici* avevano in Tito il nemico comune contro il quale unirsi; lo Stato Maggiore italiano ritenne utile servirsi dei nazionalisti serbi contro i partigiani comunisti, che costituivano il maggiore pericolo per il mantenimento dell'ordine nelle zone occupate. Alcune bande serbe che collaboravano con gli italiani furono trasformate in una sorta di milizia ausiliaria, la Milizia volontaria anticomunista (MVAC), del tutto dipendente dalla 2^a Armata.

dall'uguaglianza e dalla giustizia sociale (*Bratsvo i jedinstvo*, "fratellanza e unità", fu uno dei suoi slogan), che portò alla sua fazione simpatie e consensi senza distinzione di provenienza nazionale e religiosa, trasformando un partito comunista, inizialmente privo del sostegno popolare, nell'avanguardia di un movimento di resistenza che non solo liberò il Paese dall'occupante nazifascista ma ricostituì anche lo Stato secondo i principi marxisti-leninisti.⁴⁸ Tito scatenò una serie di atti di sabotaggio e rapidi attacchi agli avamposti tedeschi, che già alla fine del luglio 1941 avevano assunto le proporzioni di una rivolta generale. Il numero di musulmani arruolati tra le sue file crebbe rapidamente, e molti elementi della resistenza autonoma musulmana confluirono nel movimento partigiano, ma imam e mufti rimasero scettici di fronte alla prospettiva di legare il futuro del proprio popolo al comunismo ateo. Il 25 e 26 novembre 1943 si riunì la prima sessione dello ZAVNOBiH (*Zemaljsko Antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Bosne i Hercegovine*, "Consiglio regionale antifascista di liberazione nazionale della Bosnia-Erzegovina") a Mrkonjić-Grad (Varčar Vakuf), seguita immediatamente dalla seconda sessione dell'AVNOJ (*Antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Jugoslavije*, "Consiglio antifascista di liberazione nazionale della Jugoslavia") a Jaice del 29 novembre 1943 (la prima si era tenuta a Bihać un anno prima), durante la quale furono adottate una serie di storiche risoluzioni con le quali venivano poste le basi della nuova Jugoslavia socialista, costruita su un sistema rivoluzionario di potere basato su una struttura di tipo federale.

Nella complessità della situazione jugoslava, infine, si inserirono gli interessi dell'Unione Sovietica, della Gran Bretagna e degli Stati Uniti, con obiettivi diversi spesso in contrasto tra loro. Da qui l'iniziale attendismo dell'Unione Sovietica nei confronti di Tito ed il successivo abbandono del sostegno a Mihailović da parte degli angloamericani per sostenere le formazioni comuniste; la graduale perdita di potere del governo monarchico in esilio a Londra e la corrispondente preminenza politica conquistata dall'organizzazione comunista; il definitivo riconoscimento del governo di Tito da parte delle grandi potenze nel marzo del 1945. Lo Stato Indipendente Croato era ormai alla conclusione della sua vicenda storica: senza più scampo Pavelić iniziò ad organizzare – con l'aiuto dell'alleato nazista – la propria fuga, che si sarebbe conclusa due anni dopo in Argentina (passando per Austria e Italia), con la famiglia e una parte dell'ingente bottino accumulato negli anni della dittatura (casce colme d'oro, gioielli e preziose collezioni numismatiche). Il 3 maggio 1945 il *Poglavnik* varava un decreto-legge che parificava quanto a diritti e doveri i cittadini del NDH, qualunque fosse la loro nazionalità o religione, stabilendo così formalmente la fine delle persecuzioni: si trattava dell'estrema mossa politica, del disperato e inconcludente atto finale per salvare il regime. Due giorni dopo, abbandonava definitivamente Zagabria (l'8 maggio gli uomini di Tito entrarono nella capitale croata): insieme alla famiglia e ad alcune migliaia di fedeli *ustaša*, il suo se-

⁴⁸ Si veda Gino Bambara, *La guerra di Liberazione nazionale in Jugoslavia 1941–1943*, Milano, Mursia, 1988, pp. 83–86; Clissold, *op. cit.*, p. 237. Per un quadro della Jugoslavia socialista si veda invece Josip Krulic, *Storia della Jugoslavia dal 1945 ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1997.

guito era composto anche da religiosi cattolici, compresi l'arcivescovo di Sarajevo Ivan Sarić e il vescovo di Banja Luka Jožo Garić (che successivamente ripareranno nella Spagna franchista). Gli *ustaša* avrebbero ancora fatto parlare di sé nei decenni successivi, organizzando dal Sud America omicidi di diplomatici jugoslavi e azioni terroristiche, e istigando alla rivolta i croati della Jugoslavia socialista.

Questo è ciò che è avvenuto a grandi linee nella Bosnia-Erzegovina e in tutto lo Stato Indipendente Croato durante la Seconda guerra mondiale. L'aggressione dell'Asse risvegliò le rivalità nazionali intestine degli slavi del sud con esiti disastrosi, che aggravarono in modo peculiare la tragedia bellica che in quegli anni sconvolse la Jugoslavia e vide la Bosnia-Erzegovina al centro del dramma. La Storia tuttavia non sembra sia servita da monito all'Uomo per il non ripetersi delle nefandezze con il quale è stato capace di macchiare la propria coscienza. Sono infatti a tutti tristemente noti i tragici avvenimenti che negli anni Novanta del secolo scorso hanno definitivamente concluso l'esistenza dello Stato jugoslavo. Per l'occasione, la retorica sciovinista ha rispolverato lugubri appellativi quali *ustaša* e *četnici* e, come era avvenuto nel conflitto degli anni 1941-1945, è stata la Bosnia, terra di mezzo in cui le nazionalità si incontrano ed i nazionalismi si scontrano, a pagare il tributo di sangue più alto, con un numero di vittime ancora oggi difficile da calcolare ma che, nella più "rosea" delle ipotesi, non è inferiore alle centomila (le cifre più alte lo considerano invece intorno alle duecentocinquantamila). Ancora una volta i bosniaci – croati, serbi o musulmani che fossero – si sono ritrovati ad esser vittime della tradizionale politica "panserba" del governo di Belgrado e, seppure in minor parte, dell'altrettanto tradizionale nazionalismo croato che considerava la Bosnia parte integrante dello Stato croato. Avvelenati dalla propaganda e stremati dal disagio, in molti hanno pensato che la propria identità e la propria libertà fossero in pericolo e andassero difese, sostenendo a tal fine le più fanatiche forme di nazionalismo e rifiutando quello che tra innumerevoli difficoltà ha comunque rappresentato storicamente il carattere più originale ed encomiabile della loro terra, ovvero il pluralismo culturale e religioso, erede della migliore tradizione culturale ottomana e di un vero spirito jugoslavo forse mai realmente realizzato. Oggi la Bosnia-Erzegovina rimane un Paese diviso e paralizzato politicamente, socialmente ed economicamente, dove la guerra, avendo violato i più basilari diritti dell'uomo, a quattordici anni dalla sua conclusione, ha lasciato ancora aperte numerose ferite. La pace tra le nazionalità e le rispettive avanguardie politiche è tutt'ora possibile solamente grazie alla presenza delle forze militari internazionali dislocate sul territorio bosniaco, che evitano il deterioramento di un clima politico incerto, instabile e a rischio di degenerare nuovamente in violenze (anche se i più cinici affermano che la situazione economica, vicino al collasso, è così tragica che non sarebbe possibile neppure farsi la guerra). La Bosnia non è in grado di superare da sola tale situazione ed è compito della comunità internazionale, ed in particolare dell'Unione Europea, favorire i negoziati tra i rappresentanti istituzionali delle tre componenti nazionali, garantendo al tempo stesso una certa distensione nel confronto politico. La speranza è quella che i bosniaci possano riscoprire il meglio della loro tradizione storica multiculturale e plurinazionale, e ricordare come in passato sia stato possibile convivere nel rispetto e nella tolleranza delle diversità.

Bibliografia

- Accordi fra il Regno d'Italia e il Regno di Croazia*, Roma 18 maggio 1941-XIX, in Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, fondo M-3 Documenti it., b. 77, fasc. 4.
- Ambri, Mariano, *I falsi fascismi. Ungheria, Jugoslavia, Romania, 1919-1945*, Roma, Jouvence, 1980.
- Auty, Phillis, *Tito: biografia*, Milano, Mursia, 1972.
- Bambara, Gino, *La guerra di Liberazione nazionale in Jugoslavia 1941-1943*, Milano, Mursia, 1988.
- Banac, Ivo, *The National Question in Yugoslavia. Origins, History, Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- Biagini, Antonello, *Storia della Turchia contemporanea*, Milano, Bompiani, 2002.
- Bianchini, Stefano – Privitera, Francesco, 6 aprile 1941. *L'attacco italiano alla Jugoslavia*, Settimo Milanese, Marzorati Editore, 1993.
- Borejsza, Jerzy W., *Il fascismo e l'Europa orientale. Dalla propaganda all'aggressione*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- Bucarelli, Massimo, *Mussolini e la Jugoslavia (1922-1939)*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2006.
- Burgwyn, H. James, *L'impero sull'Adriatico. Mussolini e la conquista della Jugoslavia 1941-1943*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2006.
- Clissold, Stephen (a cura di), *Storia della Jugoslavia. Gli slavi del sud dalle origini a oggi*, Torino, Einaudi, 1969.
- Collotti, Enzo (con la collaborazione di Nicola Labanca e Teodoro Sala), *Fascismo e politica di potenza. Politica estera 1922-1939*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Collotti, Enzo, *Fascismo, fascismi*, Milano, Sansoni, 1989.
- Collotti, Enzo – Sala, Teodoro, *Le potenze dell'Asse e la Jugoslavia. Saggi e documenti 1941/1943*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Dalin, David G. – Rothmann, John F., *La mezzaluna e la svastica. I segreti dell'alleanza fra il nazismo e l'Islam radicale*, Torino, Lindau, 2009.
- Dassovich, Mario, *Fronte jugoslavo 1941-42. Aspetti e momenti della presenza militare italiana sull'opposta sponda adriatica durante la seconda guerra mondiale*, Udine, Del Bianco Editore, 1999.
- Dassovich, Mario, *Fronte jugoslavo 1943. La fase finale delle operazioni dell'esercito italiano sull'opposta sponda adriatica durante la seconda guerra mondiale*, Udine, Del Bianco Editore, 2000.
- Dedijer, Vladimir, *Tito*, New York, Simon and Schuster, 1953.
- De Felice, Renzo, *Mussolini il duce. 1 – Gli anni del consenso (1929-1936)*, Torino, Einaudi, 1974.
- Dilas, Milovan, *Compagno Tito: una biografia critica*, Milano, Mondadori, 1980.
- Donia, Robert J., *Sarajevo. A Biography*, Sarajevo, Institut za Istoriju, 2006.
- Elpeleg, Zvi, *The Gran Mufti: Haj Amin al-Hussaini, Founder of the Palestinian National Movement*, London, Fran Cass & Co., 1993.
- Fabei, Stefano, *I cetnici nella Seconda guerra mondiale. Dalla Resistenza alla collaborazione con l'Esercito italiano*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2006.
- Fabei, Stefano, *Il fascio, la svastica e la mezzaluna*, Milano, Mursia, 2002.
- Fabei, Stefano, *La "legione straniera" di Mussolini*, Milano, Mursia, 2008.
- Fabei, Stefano, *Mufti el-Husseini. Una vita per la Palestina*, Milano, Mursia, 2003.
- Fabei, Stefano, *Mussolini e la resistenza palestinese*, Milano, Mursia, 2005.
- Ferrara, Massimiliano, *Ante Pavelic, il duce croato*, Udine, Kappa Vu, 2008.
- Franzinetti, Guido, *I Balcani: 1878-2001*, Roma, Carocci, 2001.

- Friedman, Francine, *The Bosnian Muslims. Denial of a Nation*, Oxford, Westview Press, 1996.
- Gobetti, Eric, *Dittatore per caso. Un piccolo duce protetto dall'Italia fascista*, Napoli, L'Anzora del Mediterraneo, 2001.
- Gobetti, Eric, *L'occupazione allegra. Gli italiani in Jugoslavia (1941–1943)*, Roma, Carocci Editore, 2007.
- Goldstein, Ivo, *Anti-Semitism in Croatia*, in Ivo Goldstein – Narcisa Lengel Krizman (a cura di), *Anti-Semitism, Holocaust, Anti-Fascism*, Zagreb, Jewish Community, 1997, pp. 12–52.
- Hoare, Marko Attila, *History of Bosnia. From the Middle Ages to the Present Day*, London, Saqi, 2007.
- Hösch, Edgar, *Storia dei Balcani*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Iuso, Pasquale, *Il fascismo e gli ustascia 1929–1941. Il separatismo croato in Italia*, Roma, Gangemi Editore, 1998.
- Jareb, Mario, *Ustaško-domobranski pokret, od nastanka do travnja 1941. godine*, Zagreb, Školska knjiga, 2006.
- Jelić-Butić, Fikreta, *Četnici u Hrvatskoj, 1941–1945*, Zagreb, Globus, 1986.
- Jelić-Butić, Fikreta, *Ustase i Nezavisna Država Hrvatska, 1941–1945*, Zagreb, Liber, 1977.
- Krizman, Bogdan, *Ante Pavelić i ustaše*, Zagreb, Globus, 1978.
- Krizman, Bogdan, *Ndh između Hitlera i Mussolinija*, Zagreb, Globus, 1980.
- Krizman, Bogdan, *Pavelić u bjekstvu*, Zagreb, Globus, 1986.
- Krizman, Bogdan, *Ustaše i Treći Reich*, Zagreb, Globus, 1983.
- Krulić, Josip, *Storia della Jugoslavia dal 1945 ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1997.
- Lengel-Krizman, Narcisa, *Genocid nad Romima Jasenovac 1942*, Jasenovac-Zagreb, Biblioteka Kamenj Cvijet, 2003.
- Loi, Salvatore, *Le operazioni delle unità italiane in Jugoslavia (1941–1943)*, Roma, Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito, 1978.
- Malcolm, Noel, *Storia della Bosnia. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2000.
- Mattar, Philip, *The Mufti of Jerusalem: Hajj-Amin al Husayni and the Palestinian National Movement*, New York, Columbia University Press, 1988.
- Mattei, Giampaolo, *Il cardinale Alojzije Stepinac*, Roma, L'Osservatore Romano, 1999.
- Milazzo, Matteo J., *The Chetnik Movement and the Yugoslav Resistance*, Baltimore, J. Hopkins University Press, 1975.
- Morača, Pero, *I crimini commessi da occupanti e collaborazionisti in Jugoslavia durante la seconda guerra mondiale*, in Enzo Collotti (a cura di), *L'occupazione nazista in Europa*, Roma, Editori Riuniti, 1964, pp. 517–552.
- Motta, Giovanna, *I Turchi, il Mediterraneo e l'Europa*, Milano, Franco Angeli, 1998.
- Nežirović, Muhamed, *Incontro dei due mondi, quello slavo e quello spagnolo in Bosnia ed Erzegovina*, in www.ellissi.it/catalogo/vel_bh4.pdf.
- Payne, Stanley G., *Il fascismo. Origini, storia e declino delle dittature che si sono imposte tra le due guerre*, Roma, Newton & Compton Editori, 1999.
- Petrović, Rade, *Il fallito modello federale della ex Jugoslavia*, a cura di Rita Tolomeo, Sovveria Mannelli, Rubbettino, 2005.
- Pirjevec, Jože, *Il giorno di San Vito. Jugoslavia 1918–1992. Storia di una tragedia*, Torino, Nuova Eri, 1993.
- Prévélakis, Georges, *I Balcani*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Ramet, Sabrina P. (a cura di), *Nezavisna Država Hrvatska, 1941–1945*, Zagreb, Alinea, 2009.
- Redžić, Enver, *Bosnia and Herzegovina in the Second World War*, London-New York, Frank Cass, 2005.
- Redžić, Enver, *Muslimansko autonomaštvo i 13. SS divizija: autonomija Bosne i Hercegovine i Hitlerov treći rajh*, Sarajevo, Svjetlost, 1987.

- Rivelli, Marco Aurelio, *L'arcivescovo del genocidio. Monsignor Stepinac, il Vaticano, e la dittatura ustascia in Croazia, 1941–1945*, Milano, Kaos Edizioni, 1998.
- Rodogno, Davide, *Il nuovo ordine mediterraneo. Le politiche di occupazione dell'Italia fascista in Europa (1940–1943)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Schindler, John R., *Jihad nei Balcani. Guerra etnica e Al-Qa'ida in Bosnia, 1992–1995*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2007.
- Shelah, Menachem, *Un debito di gratitudine. Storia dei rapporti tra l'Esercito Italiano e gli Ebrei in Dalmazia (1941–1943)*, Roma, Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito, 2009.
- Talpo, Oddone, *Dalmazia. Una cronaca per la storia (1941–1944)*, Roma, Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito, 1985–1994.
- Tko je tko u NDH. Hrvatska 1941–45*, Zagreb, Minerva, 1997.
- Tomasevich, Jozo, *War and Revolution in Yugoslavia, 1941–1945. Occupation and Collaboration*, Stanford, University Press, 2001.
- Tomasevich, Jozo, *War and Revolution in Yugoslavia, 1941–1945. The Chetniks*, Stanford, University Press, 1975.
- Vignoli, Giulio, *Il sovrano sconosciuto. Tomislavo II re di Croazia*, Milano, Mursia, 2006.



Kiadja a
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.press.u-szeged.hu>

Felelős kiadó: Dr. Kürtösi Katalin egyetemi docens
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 500, munkaszám: 45/2012.